UNIVERSIDADE DE ÉVORA
BIBLIOTECA GERAL
1015195

Edição patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura

Preço 100$00

URA DE BRECHT / BERNARD DORT

82.RE
DOR

LEITURA DE BRECHT

BERNARD DORT

forja

Tradução de Mário Sério
Capa de Isabel Lobinho
Revisão Forja
Fotografia da capa, gentilmente
cedida por Teatro Aberto:
Irene Cruz em
O círculo de giz caucasiano
© Editions du Seuil, 1960

Escrever, em 1960, *Leitura de Brecht* era uma aposta. Apenas quatro anos depois da sua morte, Brecht entrara já no que se pode chamar a idade ingrata da vida póstuma: era célebre, discutido a torto e a direito, mas ainda mal conhecido. Não só as obras publicadas na Alemanha não estavam traduzidas em França — o mesmo não acontece hoje, pois a editora Arche quase concluiu a tradução e a publicação da edição de 1967 das *Obras Completas* — como estavam longe de representar a totalidade dos escritos de Brecht — aqui, também, a situação melhorou muito, existindo, porém, ainda numerosos inéditos, entre os quais as várias versões e os textos de apoio das peças, alguns poemas e toda a correspondência. No Brecht-Archiv, que ocupa o andar da Chausseestrasse, em Berlim, onde Brecht viveu os últimos anos da sua vida, existem ainda muitos manuscritos apenas decifrados: fragmentos de peças, projectos e notas, um *Diário* onde Brecht registava reflexões sobre o seu trabalho de dramaturgo e de encenador. Hoje, a sua interpretação e classificação estão quase terminadas: o Brecht-Archiv começou a publicação de um catálogo e o *Diário* vai ser editado dentro de pouco tempo.

Pusemos, pois, de parte a ideia de ser uma obra acabada e completa que submetíamos ao nosso exame. Havia que levar em conta as lacunas de documentação e o facto da obra de Brecht se encontrar inacabada: com efeito, a morte interrompera o seu trabalho quando, vivendo há menos de dez anos num país em que se punha concretamente a questão essencial, a seus olhos, da construção do socialismo, e tendo nele empreendido, pela prática quotidiana do teatro, a revisão e a realização das suas peças, se encontrava, talvez, a ponto de orientar a sua criação em novos sentidos. Ora, então como hoje, possuíamos poucos indícios sobre o que poderia ter sido essa mutação brechtiana. Por outro lado, havia também que respeitar o que se apercebera então e se afirmou depois como um dos traços essenciais da produção de Brecht: a coerência da sua obra que, longe de ser monolítica, era o fruto de um desenvolvimento contínuo, o resultado de uma sucessão de contradições. Havia, pois, que sublinhar a abertura dessa produção e não que encerrá-la numa interpretação unilateral — uma abertura que, todavia, nada tem a ver com o ecletismo.

Mais, ignorávamos então muitos dados importantes da vida de Brecht. As suposições, as anedotas contraditórias eram de tal ordem que, exceptuados alguns factos essenciais sem contestação, pouco sabíamos da sua biografia. Vasto era o trabalho de compilação de elementos biográficos que estava por fazer e, ainda hoje, por concluir: se Klaus Völker pôde publicar, em 1971, sob a forma de uma *Brecht-Chronik,* as datas da vida e da obra de Brecht, alguns pontos há que permanecem incompletos ou obscuros. E sabe-se que Brecht, longe de esculpir a sua estátua, preferia baralhar-lhe os traços.

Valeria mais renunciar, momentaneamente, a qualquer obra sobre Brecht? Não o quisemos crer. Certamente, não era fundamental levar o leitor francês a descobrir Brecht. Livros como os de René Wintzen e de Geneviève Serreau tinham cumprido muito bem essa missão. Do mesmo modo, numerosos estudos, alguns do mais vivo interesse, tinham alertado o público e os homens de teatro, sublinhando a singularidade e a novidade da dramaturgia brechtiana. Em 1954, surgira a polémica-Brecht, à volta do famoso *Verfremdungseffekt* [1], onde alguns, como eu, viram o abre-te-Sésamo de um novo teatro, enquanto outros apenas o tomaram como «aríete de portas abertas» [2]. Posteriormente, se as discussões sobre esta pedra filosofal da dramaturgia brechtiana se acalmaram um pouco, se a admiração pelas peças se tornou quase unânime e se os detractores mais obstinados mudaram de opinião, a obra não ficou por isso mais clarificada. Admitido, embora, no panteão imaginário, Brecht não foi melhor compreendido. Pelo contrário, colocado no mesmo plano que Shakespeare, ou Claudel, ou Racine, Brecht ficou reduzido ao seu génio. Ele que sempre recusara o estatuto de escritor burguês que trabalha nas paixões humanas e produz para a eternidade, fora do espaço e do tempo, ei-lo convertido em Poeta, ei-lo erguido ao céu dos valores universais e alijado de toda a responsabilidade histórica. Não descobria um católico na sua obra a expressão de «uma verdade, tão comprometida e tão desviada embora, a necessidade de uma salvação não apenas individual, mas também colectiva, de uma salvação verdadeira, isto é definitiva» [3]? E um crítico de teatro precisaria: «É uma questão ridícula opor Brecht a Aristóteles. Que parvoíce! Eles não viveram no mesmo tempo. E Brecht é, talvez, mais aristotélico do que Aristóteles.» E a concluir: «Para compreender bem Brecht, vale mais dizer que ele é (...) um alemão universal, permeável a todas as solicitações, quer venham de Confúcio, de Engels ou, mais simplesmente, da nossa vida quotidiana» [4]. O que equivale a dizer que Brecht é tudo. Ou, melhor ainda, que Brecht, à força de ser tudo, não é nada.

Entretanto, para além da polémica, para além dos abusos de interpretação, a obra de Brecht não cessava de se impor. Todos os dias ganhava leitores e, sobretudo, começava a fazer parte integrante, incluindo os mal-entendidos, da prática do teatro francês. Por isso considerei útil, então, relê-la, mais atento à sua literalidade, tomando-lhe a justa medida e tentando discernir-lhe, o mais claramente possível, a amplidão, o movimento e as consequências.

---

[1] Efeito de distanciação ou de afastamento. Ver, adiante, notas das p. 116 e 159.

[2] «L'Écolier limousin et le Petit Organon», de Jacques Lemarchand, in *N. R. F.*, n.º 29, Maio de 1955.

[3] «Le théâtre de Bertolt Brecht», de Robert Bose, in *Études,* Janeiro de 1956.

[4] Ver a crítica do *Cercle de craie caucasien,* de Henri Magnan, in *Le Monde,* de 22 de Junho de 1955.

A partir dos textos teóricos, das peças e das suas representações — quer pelo Berliner Ensemble, quer pelos teatros franceses — poder-se-ia pôr a questão da eficácia da produção brechtiana e esboçar uma espécie de breviário para «o bom uso» de Brecht. Estive tentado a fazê-lo, mas considerei o empreendimento ou tardio, ou prematuro. De facto, era à volta da fecundidade do que Roland Barthes chamou o sistema brechtiano [5], distinguindo-o da obra de Brecht, que, nessa época, se fazia e desfazia a polémica-Brecht. Sartre acabava de levantar a questão do *Teatro dramático ou teatro épico?* [6], baseando-se em noções certamente de cariz brechtiano, como a de distanciação, mas às quais seria perigoso reduzir quer o teatro épico, quer a própria obra de Brecht. O autor do *Pequeno organon para o teatro* absteve-se, aliás, de o fazer, ele que, no fim da vida, se propunha pôr tudo em questão, até o próprio conceito de teatro épico, demasiado restrito, a seu ver. Colocar no primeiro plano das minhas preocupações a eficácia do sistema brechtiano era correr o risco de não compreender nem o sistema, nem a obra, de os dissociar, de fazer do sistema uma retórica e da obra o produto mágico de um temperamento literário, quando eles são indissociáveis e a sua elaboração constituiu sempre um único e o mesmo processo.

Mas recusar separá-los e ficar na literalidade da obra, procurando reconhecer no seio dessa mesma obra o sistema brechtiano — um sistema acabado de nascer — tão-pouco era isento de dificuldades: além da incerteza acerca das condições em que os escritos de Brecht viram a luz do dia, além da impossibilidade de ter, então, uma ideia completa desses escritos, a sua extensão, a sua multiplicidade e algumas contradições aparentes fizeram-me afastar de semelhante tarefa. Mais, não julguei desejável, nem possível, agrupar a obra à volta de um centro, de a organizar segundo uma ou várias ideias, um ou vários temas fundamentais... É que ela não é apenas a expressão subjectiva de Bertolt Brecht, como tão-pouco constitui tão-só uma tentativa de reconstituição objectiva de uma época, ou de uma sociedade. Nunca se cristaliza num significado que se possa, com alguma probabilidade, tomar como definitivo; nunca se condensa numa forma realizada definitivamente. É função do tempo: entendo por isto, não que ela constitua um simples reflexo da época em que foi escrita, mas que, elaborada durante quase quarenta anos através de um trabalho incessante de criação e de reflexão, se foi transformando, animada pela preocupação primordial de Brecht, não de deixar à posteridade mais uma obra de arte, mas antes de propor aos seus contemporâneos, recriadas pela arte, imagens inteligíveis do mundo e do tempo em que viviam.

A partir daqui, a minha tarefa estava definida: tratava-se de procurar o próprio movimento da obra. Desprezando as fontes literárias, as fontes biográficas, excepto para o período da formação — o jovem Brecht viveu na Alemanha de Weimar, extremamente sensível às flutuações históricas — esforcei-me, pois, por descrever a estrutura da obra, para além dos temas que a compõem, para além da ideologia que é mais alimento que motor, com o fim de encontrar o itinerário da criação brechtiana — criação verdadeiramente dialéctica que sabe que o esforço para pôr em questão o mundo «tal como está» o compromete numa perpétua contestação. Assim, a obra e o sistema brechtianos já não aparecem separados, antes se geram mutuamente.

---

[5] «Pourquoi Brecht», de Roland Barthes, in *Tribune étudiante*, Abril de 1955: «Por ora, e antes de tudo, interrogaremos menos a obra considerável, mas pouco traduzida e pouco representada em França, do que o sistema, amadurecido, é preciso não esquecer, durante catorze anos de exílio, longe da Alemanha hitleriana.»

[6] Título de uma conferência de Sartre na Sorbonne, em 29 de Março de 1960, cujo texto foi publicado, apenas parcialmente, em *Les Premières Mondiales*, publicação do Institut International du Théâtre, Ano XI, nova série, n.º 9, Junho de 1960.

Semelhante tentativa de descrição não constitui, já se vê, uma interpretação histórica, nem tão-pouco crítica. Está igualmente longe de responder às numerosas questões que a obra de Brecht, especialmente o seu teatro, põe constantemente àqueles que a querem utilizar. Mas talvez tenha contribuído para formular essas questões e essas interpretações de uma maneira diferente. Talvez, ainda hoje, seja permitida uma introdução ao conhecimento de Brecht que não se reduza a um sistema de chaves, nem a um conjunto de temas ou de técnicas, nem, muito menos, aos mitos que têm sempre o caminho fertilizado para desabrochar.

Porque o que Brecht nos deixou, mais do que incontestáveis êxitos teatrais e literários, mais do que técnicas dramáticas ou sistemas retóricos novos, foi um ensinamento: o exemplo de uma criação aberta sobre o mundo e as suas transformações, obstinada em deles dar completa notícia e, por isso, levada a modificar-se constantemente, numa clara consciência do seu fim e dos seus meios.

1960-1972

IMAGENS

DO POBRE B. B.

1

Eu, Bertolt Brecht, venho lá das negras florestas.
Minha mãe, quando inda andava no seu ventre,
Levou-me pra as cidades. E o frio das florestas
Estará dentro de mim 'té que na morte eu entre.

2

Na cidade de asfalto é que eu vivo co'a sorte.
Desde início provido dos sacramentos de morte:
De jornais. E tabaco. E aguardente.
Desconfiado e preguiçoso e, no fim, contente.

3

Sou amável pra as pessoas. Ponho um chapéu de coco
Na cabeça porque é costume andar assim.
Digo cá: São uns animais de cheiro estranho,
E digo: Não faz mal; o cheiro também me toca a mim.

4

Nas minhas cadeiras vazias antes do meio-dia
Ponho de vez em quando mulheres a baloiçar;
Contemplo-as descuidado e lá lhes vou dizendo:
Em mim tendes alguém com quem não podeis contar.

5

À noitinha reúno à minha volta homens,
Rodas de «Gentleman» uns aos outros vamos dando.

Põem-me sem cerimónia os pés nas mesas
E dizem: Vamos melhorar. E eu não pergunto: Quando?

6

Pela manhãzinha, ao dealbar cinzento, mijam os abetos
E os pássaros, seus vermes, desatam a gritar.
A essa hora bebo o meu copo na cidade,
Deito fora a pirisca e não em paz me vou deitar.

7

Geração leviana, vamos vivendo em casas
Que foram consideradas um dia indestrutíveis
(Assim nós construímos os caixotes da Ilha de Man-
[hattan
E as antenas que divertem o Atlântico, tão sensíveis).

8

Destas cidades ficará o que as atravessou: o vento!
A casa alegra o comedor que em seguida a esvazia.
Sabemos bem que somos passageiros,
E o que depois virá não é coisa de valia.

9

O meu virgínia não se apagará — assim o espero —
Só de amargura nos terramotos que lá vêm,
Eu, Bertolt Brecht, que das negras florestas fui jogado
Às cidades de asfalto há tempos no ventre de minha
[mãe.[1]

---

[1] Versão de Paulo Quintela, in *Poemas e canções*, de Bertolt Brecht(Livraria Almedina). *N.E.*

ELEMENTOS PARA UMA CRONOLOGIA[1]

1898. 10 de Fevereiro: nascimento de Bertolt Brecht (Eugen Berthold Brecht) em Habsburgo, filho de Berthold Friedrich Brecht, director de uma fábrica de papel, e de Sophie Brecht, em solteira Brezing, originária da Floresta Negra.

1904-1908. Brecht frequenta a Volksschule (escola primária).

1908. Frequenta o Realgymnasium (liceu) de Habsburgo, até 1916.

1913-1914. Publica os primeiros textos (poemas e narrativas) na *die Ernte*, revista do liceu, e nos *Augsburger Neuesten Nachrichten*, sob o pseudónimo de Berthold Eugen: *Notas sobre o nosso tempo, Lenda moderna*...

---

[1] Esta cronologia foi estabelecida levando em conta as cronologias já existentes, especialmente as que figuram no número especial da revista *Europe* consagrada a Brecht, no álbum de Kurt Fassman (Kindler Verlag, Munique), no *Brecht* de Marianne Kesting (in *Rowohlts Monographien)*, em *The Theatre of Bertolt Brecht*, de John Willett (Methuen, Londres) e, sobretudo, na *Brecht-Chronik, Daten zu Leben und Werk*, estabelecida por Klaus Völker (Carl Hanser Verlag, Munique, 1971). Levou-se, também, em conta as datas de redacção das obras mencionadas na edição do teatro completo de Brecht, editado pela Suhrkampp Verlag e pela Aufbau Verlag.

No final de cada ano, indicamos as obras iniciadas nesse ano: a data que segue o título da obra é a data em que Brecht a terminou. Estas informações são, porém, aproximativas.

1917. Brecht obtém o Abitur (bacharelato) e inscreve-se na faculdade de Filosofia, secção de literatura, da Universidade Luís-Maximiliano, de Munique, mas frequenta, sobretudo, o curso de Arthur Kutscher, especialista de teatro e amigo de Wedekind.

1918. Estudos de medicina. Em homenagem a Frank Wedekind, que acaba de morrer, a 9 de Março, Brecht organiza um serão numa cave de Munique e publica um artigo nos *Augsburger Neuesten Nachrichten*. É mobilizado, em Outubro, como enfermeiro no hospital de Habsburgo. Escreve a *Lenda do soldado morto* e a primeira versão de *Baal* (1920). Faz, sem dúvida, parte dos conselhos de operários e de soldados de Habsburgo.

1919. Brecht regressa a Munique, com Neher. Amizade com Lion Feuchtwanger. Acompanha os movimentos espartaquistas de Munique e de Habsburgo, ajudando alguns revolucionários, sem tomar neles parte activa. Frequenta os círculos literários e artísticos de Munique e colabora com Karl Valentin, o cómico popular bávaro. Julho: nascimento de Frank, filho de Paula Banholzer e de Brecht.
Faz crítica de teatro no *Volkswille*, jornal socialista, mais tarde comunista, de Habsburgo, até finais de 1920. *Spartakus*, primeira versão de *Tambores na noite* (1920). Peças em um acto, influenciadas por Karl Valentin e escritas em sua intenção: *A boda dos pequenos burgueses, Lux in tenebris, O mendigo ou o cão morto, Exorcismo, Rede lançada.*

1920. Viagem a Berlim. Primeiro de Maio: morte da mãe de Brecht. Instala-se, definitivamente, em Munique. Amizade com Karl Valentin, com Erich Engel, com Carola Neher.

1921. Viagem a Berlim. Amizade com Arnolt Bronnen. Brecht escreve numerosas narrativas para periódicos. *Na selva das cidades* (1922).

1922. Internado no hospital por subalimentação. Brecht no cabaré *die wilde Bühne*, de Trude Hesterberg. Tentativa falhada de encenar *Vatermord*, de Arnolt Bronnen. Encontro com o crítico de teatro Herbert Ihering. Brecht torna-se dramaturgo nos Kammerspiele de Munique, onde é estreada, em Setembro, *Tambores na noite*. Brecht recebe o prémio Kleist. Novembro: casamento com Marianne Zoff.
Dezembro: primeira representação de *Tambores na noite* no Deutsches Theater de Berlim.
Em Abril, no comboio que o traz de Berlim para Munique, Brecht escreve «Do pobre B. B.». Trabalha num *Aníbal*.

1923. Março: nascimento de Hanne, filha de Brecht e de Marianne Zoff. Maio: criação de *Na selva das cidades*, no Residenztheater de Munique. Encontro com Helene Weigel. Amizade com Bernhard Reich e a mulher deste, Asja Lazis. Brecht trabalha numa adaptação de *Gösta Berling*.
Quando da intentona falhada de Hitler e Ludendorff, de Munique, em Novembro, consta, bem como Lion Feuchtwanger, na lista de pessoas a prender em caso de sucesso. Adaptação, de colaboração com Feuchtwanger, do *Eduardo II* de Marlowe.
Dezembro: estreia de *Baal*, em Leipzig.

1924. Março: estreia da adaptação de *Eduardo II*, numa encenação de Brecht, nos Kammerspiele de Munique. Brecht instala-se em Berlim, onde se torna, com Carl Zuckmayer, dramaturgo no Deutsches Theater de Max Reinhardt, até ao fim de 1926.
Outubro: primeira representação de *Na selva das cidades*, encenada por Erich Engel, no Deutsches Theater. Jürgen Fehling monta, no Staatstheater, *Eduardo II*.
Novembro: nascimento de Stefan, filho de Brecht e de Helene Weigel.

Trabalho sobre *Galgei* que vem a intitular-se *Homem por homem* (1925) [2].

1925. Brecht ocupa-se de uma adaptação de *A dama das camélias* que será encenada por Bernhard Reich e interpretada por Elisabeth Bergner. Colabora em numerosos jornais, especialmente *die Vossische Zeitung, das Tagebuch, die Weltbühne* e *der Berliner Börsen Courier*, onde publica poemas e pequenas histórias. Escreve a biografia do boxeur Paul Samson-Körner. Amizade com Piscator, John Hearthfield e George Grosz. Fundação do «Grupo 1925» por jovens escritores, entre os quais Brecht, Becher, Döblin, Tucholsky, etc.

1926. Fevereiro: representação de uma nova versão de *Baal* (*Lebenslauf des Mannes Baal*) na Junge Bühne do Deutsches Theater, numa encenação de Brecht. Tomada de posição por um «teatro épico». Setembro: estreia de *Homem por homem* [2], em Darmstadt. Dezembro: *A boda* é apresentada, pela primeira vez, em Francfort.
Publicação, em edição reduzida, de *Taschenpostille*, por Gustav Kiepenheuer.

1927. Nova publicação de *Taschenpostille* com o título de *Sermões domésticos* (*Hauspostille*) na Propyläen Verlag.
Brecht, membro do júri do prémio de poesia do periódico *die Literarische Welt*, atribui o prémio ao poema de um ciclista que não tinha participado no concurso.
Março: transmissão de *Homem por homem* [2] pela rádio de Berlim, com Helene Weigel.
Brecht conhece o sociólogo Fritz Sternberg. Trabalha com Piscator, especialmente em *Schweyk*. Primeira colaboração com Kurt Weill: a pequena *Mahagonny*, em Julho, no festival de música contemporânea de Baden-Baden. De Habsburgo, Brecht pede a Helene Weigel, em Berlim, para lhe enviar «toda a literatura marxista possível, especialmente os novos fascículos da história da revolução». Brecht apresenta uma emissão de *Macbeth* na rádio berlinense. Divorcia-se de Marianne Zoff. Trabalho sobre *Fatzer* e *Joe Fleischhacker* que Piscator anuncia, para a próxima época, na Piscator-Bühne.

1928. Janeiro: *Homem por homem* [2] no Berliner Volksbühne com Heinrich George e Helene Weigel, numa encenação de Erich Engel.
Estadia de Brecht, Weigel, Kurt Weill e Lotte Lenya em Lavandou (França).
31 de Agosto: estreia da *Ópera de pataco* [3] no Schiffbauerdammtheater de Berlim. Este teatro foi posto à disposição de Brecht e dos seus amigos. *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny* [4] (1929). *O voo dos Lindberghs.*

1929. 10 de Abril: casamento de Brecht com Helene Weigel. Maio: Brecht conhece Walter Benjamin. Julho: estreia de *O voo dos Lindberghs* e *Da importância de estar de acordo* (*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*), com música de Kurt Weill e Paul Hindemith, no festival de música contemporânea de Baden-Baden. Agosto: estreia de *Happy End*, de Dorothy Lane (aliás Elisabeth Hauptmann), com poemas de Brecht, no Schiffbauerdammtheater. Brecht trabalha, de colaboração com Elisabeth Hauptmann, em diversas peças (não terminadas): *Fatzer, Aus nichts wird nichts* (*Do*

---

[2] *Mann ist Mann.* O presente título, como tantos outros de Brecht, tem dado azo às mais diversas versões portuguesas. A mais geralmente adoptada parece ser a de Fiama Hasse Pais Brandão, *Homem morto, homem posto,* in *Teatro de Bertolt Brecht,* v. IV (Portugália Editora). *N.E.*

[3] *Dreigroschenoper. Ópera de pataco* é versão de Paulo Quintela, in *o. c.*. Fiama Hasse Pais Brandão prefere *Ópera de um vintém,* in *Estudos sobre Teatro,* de Bertolt Brecht (Portugália Editora). *N.E.*

[4] Versão de Fiama Hasse Pais Brandão, in *o. c.* em 3. Jorge de Sena prefere *Ascenção e queda da cidade de Mahagonny,* in *Teatro de Bertolt Brecht,* v. II (Portugália Editora). *N. E.*

nada não sai nada), *O comércio do pão* (*Der Brotladen*), etc.

1930. Março: estreia de *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny*, em Leipzig. Projecto da revista *Krisis und Kritik*, com Walter Benjamin, von Brentano e Ihering. Aparecimento dos dois primeiros *Versuche* (*Ensaios*), editados por Gustav Kipenheuer. Estadia de Brecht em Lavandou, depois de uma cura num sanatório da região de Munique. Junho: estreia de *O que diz sim* (*Der Jasager*) no Instituto Central de Ensino e de Educação de Berlim. Nova versão de *O que diz sim* e elaboração de *O que diz não* (*Der Neinsager*). Outubro: nascimento de Bárbara, filha de Brecht e de Helene Weigel. Dezembro: estreia de *A decisão* no Grosses Schauspielhaus de Berlim, com Weigel, Granach e Busch.

Processo da Ópera de Pataco.

A excepção e a regra e *Santa Joana dos matadouros* (1932). Numerosos textos teóricos.

1931. Janeiro: Brecht colabora em *die Rote Fahne* (*A bandeira vermelha*); adaptação de *Hamlet* para a rádio berlinense. Fevereiro: *Homem por homem*[2] (nova versão), no Staatstheater de Berlim, numa encenação de Brecht, com Helene Weigel e Peter Lorre. Amizade com o escritor soviético Sergei Tretiakov que faz uma longa estadia em Berlim. Apresentação do filme de Pabst, *A ópera de pataco*, rodado sem a colaboração de Brecht, que publica o argumento original, *die Beule* (*O Tumor*), no terceiro fascículo dos *Versuche*. Nova estadia em Lavandou, com amigos, entre os quais Walter Benjamin. Dezembro: estreia de *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny* no teatro do Kurfürstendamm, em Berlim, numa encenação de Brecht e Neher.

A Mãe, baseada em Gorki, de colaboração com Hanns Eisler e Günther Weisenborn.

1932. Janeiro: estreia de *A Mãe* em Berlim, no Wallner Theater — representações à porta fechada — e, depois, no Komödienhaus do Schiffbauerdamm, numa encenação de Brecht, com Weigel, Busch, etc. Amizade de Brecht com Margarete Steffin.

Abril: transmissão pela Rádio Berlim de *Santa Joana dos matadouros*, com Carola Neher. O filme realizado por Slatan Dudow, *Kuhle Wampe* (Agosto de 1931-Fevereiro de 1932), é proibido pela Filmprüfungstelle (comissão de exame de filmes), mas, em Maio, depois de uma terceira passagem perante essa comissão, uma versão modificada do filme é apresentada no cinema Atrium. Viagem a Moscovo para a estreia soviética de *Kuhle Wampe*.

Brecht e Döblin frequentam, assiduamente, o curso de Karl Korsch (Novembro de 1932-Fevereiro de 1933) sobre marxismo, na Karl Marx Schule de Berlim.

Cabeças redondas e cabeças pontiagudas[5] (1934); *Os três soldados*, livro para crianças, ilustrado por George Grosz.

1933. Janeiro: representação de *A decisão* em Erfurt, interrompida pela polícia; são feitas perseguições por alta traição. As autoridades de Darmstadt proíbem a inclusão de *Santa Joana dos matadouros* no reportório do teatro.

28 de Fevereiro: no dia seguinte ao do incêndio do Reichstag, partida de Brecht — que fizera, pouco tempo antes, uma operação — e da sua família para o exílio: Praga, Viena, depois Zurique. Estadia em Carona, no Tessin, (Suíça).

10 de Maio: os livros de Brecht são queimados pelos nazis.

Junho: criação dos *Sete pecados capitais dos pequenos-burgueses*, com música de Kurt Weill, no Théâtre des Champs-Élysées, de Paris, numa coreografia de George Balanchine.

Brecht troca a Suíça pela Dinamarca, via Paris. Estadia em casa de Karin Michaelis, em Thurö, depois instala-

---

[5] *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe.* Fiama Hasse Pais Brandão prefere *Cabeças redondas e cabeças em bico*, in *o. c.* em 3. *N.E.*

ção em Skovsbostrand, Svendborg, ilha de Fiónia. Encontro com Ruth Berlau, uma actriz dinamarquesa.
O romance de pataco (1934).

1934. Brecht colabora em numerosos periódicos alemães publicados pelos exilados: *Die Sammlung* (Amesterdão), *die Neue Weltbühne* (Praga), *Neue Deutsche Blätter* (Praga), *Unsere Zeit* (Paris), etc. Visita de Walter Benjamin a Skovsbostrand. Viagem a Londres, onde Brecht encontra Karl Korsch e Hanns Eisler. *O romance de pataco* é publicado em Amsterdão, e os *Lieder, Gedichte, Chöre* (*Canções, poemas e corais*), de colaboração com Hanns Eisler, em Paris (Editions du Carrefour).
Horácios e Curiácios.

1935. Viagem a Moscovo. Brecht perde a nacionalidade alemã. Em Junho, participa no congresso internacional dos escritores, em Paris. Estreia de *A Mãe*, com Ruth Berlau e actores operários, em Copenhaga. Estadia em Nova York, até Fevereiro de 1936, em companhia de Hanns Eisler, na altura da criação de *A Mãe*, no Civil Repertory Theatre.
Grande medo e miséria no Terceiro Reich [6] (1938); *Cinco dificuldades para escrever a verdade.*

1936. Regresso a Skovsbostrand onde vive também Karl Korsch. Walter Benjamin visita-o em Agosto. Aparece, em Moscovo, a revista *Das Wort*, editada por Brecht, Willi Bredel e Lion Feuchtwanger: opõe-se à *Internationale Literatur*, dirigida por Johannes R. Becher e Georg Lukacs, também publicada em Moscovo. Novembro: estreia de *Cabeças redondas e cabeças pontiagudas*, em Copenhaga. Estreia de *Sete pecados capitais dos pequenos-burgueses*, em Copenhaga, depois proibida pelo rei.
Textos teóricos sobre teatro.

---

[6] ***Furcht und Elend des Dritten Reiches.*** **Fiama Hasse Pais Brandão prefere *O terror e a miséria no Terceiro Reich* (Portugália Editora).** *N.E.*

1937. Projecto de uma Sociedade Diderot. Brecht em Paris para o congresso internacional dos escritores — tema: a guerra de Espanha. Outubro: em Paris, estreia de *As espingardas da mãe Carrar*, com Helene Weigel.
Brecht trabalha no *Romance-Tui* e em *Me-ti* (inacabados).

1938. Helene Weigel representa, em Fevereiro, *As espingardas da mãe Carrar* em Copenhaga e, em Maio, em Paris, oito cenas de *Grande medo e miséria no Terceiro Reich* [6], com o título de *99 %*.
Amizade com Martin Andersen-Nexö. Longa estadia (Julho/Outubro) de Walter Benjamin em Skovsbostrand. Polémica sobre o realismo com Lukacs.
Primeira versão da *Vida de Galileu* (*die Erde bewegt sich — A Terra gira*). Trabalha no romance *Os negócios do senhor Júlio César*. Publicação dos dois primeiros volumes das *Obras Completas* (Malik, Praga).

1939. Abril: perante a ameaça da Alemanha contra a Dinamarca, Brecht instala-se na Suécia, onde ficará um ano, até Abril de 1940, numa pequena ilha, Lidingö, perto de Estocolmo. Maio: o pai de Brecht morre em Darmstadt. Amizade e colaboração de Brecht com o pintor Hans Tombrock. Brecht interessa-se pelas companhias de teatro amador operário e estudantil, na Suécia.
Textos teóricos, designadamente *A compra do cobre*, *O julgamento de Lúculo*, *Mãe Coragem e os seus filhos*, *Poemas de Svendborg*, *A boa alma de Sé-Chuão* (1941).

1940. Abril: perante a invasão da Dinamarca e da Noruega pelas tropas hitlerianas, Brecht deixa a Suécia e passa à Finlândia. Aí se instala como hóspede da poetisa Hella Wuolijoki.
Textos teóricos. *O senhor Puntila e o seu criado Matti*, *Diálogos dos exilados.*

1941. Maio-Junho: deixando a Finlândia, Brecht entra na União Soviética. De Moscovo, alcança Vladivostok

pelo transiberiano. Morre em Moscovo Margarete Steffin. Em Junho, embarca a bordo de um cargueiro sueco e alcança San Pedro, na Califórnia. Instala-se em Santa Mónica, perto de Hollywood, onde encontra Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Peter Lorre, Fritz Kortner, Fritz Lang, Hanns Eisler, Paul Dessau, Auden, Isherwood, Heinrich Mann, Leonhard Frank, Ferdinand Brukkner, etc.
19 de Abril: estreia da *Mãe Coragem* no Schauspielhaus de Zurique, numa encenação de Leopold Lindtberg, com Therese Giehse.
A resistível ascensão de Arturo Ui, *As visões de Simone Machard*, de colaboração com Feuchtwanger (1943).

1942. Encontros com Adorno e Schoenberg. Diversos trabalhos cinematográficos, designadamente com Fritz Lang (*Os carrascos também morrem*). Representação em Nova York, de *Grande medo e miséria no Terceiro Reich*[6], em alemão, numa encenação de Berthold Viertel. Primeiro encontro com Eric Bentley.

1943. Fevereiro: estadia de Brecht em Nova York, onde reencontra Piscator e numerosos emigrados alemães. Aparecimento em Nova York da tradução inglesa do *Romance de pataco*, numa versão de Isherwood e Auden. Brecht adapta, de colaboração com H. R. Hays e W. H. Auden, *A duquesa de Amalfi*, de Webster, para Elisabeth Bergner. Nova estadia em Nova York, em casa de Ruth Berlau (Novembro de 1943-Março de 1944). Morte de Frank, o filho mais velho, caído na frente russa e envergando a farda alemã.
Schweyk na segunda guerra mundial (o papel foi escrito para Peter Lorre). Eric Bentley começa a traduzir a obra dramática de Brecht e tenta dá-la a conhecer nos Estados Unidos. 4 de Fevereiro: estreia de *A boa alma de Sé-Chuão* no Schauspielhaus de Zurique, encenação de Leonard Steckel. A 9 de Setembro, no mesmo teatro, criação da *Vida de Galileu*, também encenada por Steckel que faz o protagonista.

1944. Escreve *O círculo de giz caucasiano* (1945). Brecht pensa igualmente numa *Vida de Confúcio*, numa *Vida e morte de Rosa Luxemburgo*. Encontros com Charles Laughton e início do trabalho de *Galileu*. Brecht colabora também em argumentos de filmes.

1945. De colaboração com Charles Laughton, Brecht redige a segunda versão (americana), *Galileu*, da *Vida de Galileu*. Laughton faz a leitura da peça a Brecht e aos seus familiares em Dezembro. Junho: estreia em inglês de *Grande medo e miséria no Terceiro Reich*[6], com o título *The Private Life of the Masterrace*, em Nova York, com Albert e Else Bassermann. Brecht põe em verso o *Manifesto do partido comunista* de Marx e Engels.

1946. Diversas viagens a Nova York. Estreia da adaptação de *A duquesa de Amalfi*, com Elisabeth Bergner, em Boston e em Nova York.

1947. Brecht vê e admira o filme de Chaplin *Monsieur Verdoux*. Projecto de filme, para Lewis Milestone, dos *Contos de Hoffmann*, a ópera de Offenbach.
31 de Julho: estreia de *Galileu*, em inglês, no Los Angeles Theatre Coronet, numa encenação de Joseph Losey, com Charles Laughton no protagonista. Em Dezembro, o espectáculo é dado no Maxine Elliott's Theatre de Nova York.
Fins de Outubro: Brecht comparece perante a comissão das actividades anti-americanas, em Washington[7]. Pouco tempo depois, deixa os Estados Unidos e, em Novembro, instala-se na Suíça.
De Novembro a Dezembro, Brecht trabalha na adaptação da tradução alemã da *Antígona*, de Sófocles, feita por Hölderlin.

---

[7] Excertos do interrogatório a que foi sujeito Brecht e das suas respostas foram publicados em *Temps Modernes*, n.º 28, de Janeiro de 1948 (ver o artigo de P. Tenant: «O que é um comunista? Depuração em Hollywood»). Eric Bentley editou um disco com o registo deste interrogatório (Folkways Records, FD 5531).

UNIVERSIDADE

1948. Brecht está instalado perto de Zurique. Amizade com Max Frisch; encontra Gunther Weisenborn. No dia 30 de Janeiro, em Berlim, no Deutsches Theater, representação de sete cenas de *Grande medo e miséria no Terceiro Reich*[6], sob a direcção de Wolfgang Langhoff. A 15 de Fevereiro, estreia em Chur, na Suíça, da *Antígona*, de Sófocles-Hölderlin-Brecht, numa encenação de Brecht e Neher, com Helene Weigel no principal papel. A 4 de Maio: estreia, em inglês, de *O círculo de giz caucasiano*, em Northfield (Minnesota). E a 5 de Junho, no Schauspielhaus de Zurique, estreia de *O senhor Puntila e o seu criado Matti*, numa encenação de Kurt Hirschfeld e Brecht.
Brecht pensa instalar-se em Salzburgo.
Os aliados recusam a Brecht um visto de trânsito pela Alemanha, para Berlim. Com um passaporte checo, Brecht alcança Praga, depois Berlim-Leste, onde fixa residência, em Outubro. O Deutsches Theater convida-o a encenar *Mãe Coragem*, em colaboração com Erich Engel.
Aparecimento da compilação *Histórias de almanaque* (*Kalendergeschichten*). Brecht escreve o *Pequeno organon para o teatro*.

1949. 11 de Janeiro: *Mãe Coragem*, no Deutsches Theater, numa encenação de Brecht e Engel, com Helene Weigel. Nova estadia em Zurique (Fevereiro-Maio). Prosseguem as tentativas de Brecht para se fixar em Salzburgo. Em Setembro, regresso a Berlim e fundação, com Helene Weigel, do Berliner Ensemble. A 12 de Dezembro, *O senhor Puntila e o seu criado Matti*, numa encenação de Brecht e Engel, com Steckel e Geschonneck, no Deutsches Theater. Brecht escreve *Os dias da Comuna*, baseado na *Derrota*, de Nordhal Grieg.
A colecção dos *Versuche* é reeditada pela Suhrkamp. Publicação do *Pequeno organon* e do *Círculo de giz caucasiano* na revista *Sinn und Form*.

1950. Brecht quer que Peter Lorre regresse dos Estados Unidos e propõe-lhe representar *Hamlet* para o Berliner Ensemble. Obtém a nacionalidade austríaca. 15 de Abril: estreia da adaptação e encenação de Brecht do *Preceptor* (*der Hoffmeister*), de Lenz, no Deutsches Theater. A 8 de Outubro de 1950, estreia da *Mãe Coragem* nos Kammerspiele de Munique, numa encenação de Brecht, com Therese Giehse.
Brecht torna-se membro da Academia das Artes de Berlim. Aluga uma casa em Buckow.
Buckower Elegien (*Elegias de Buckow*). Com Paul Dessau, Brecht escreve, para ópera, *O julgamento de Lúculo*.

1951. 10 de Janeiro: *A Mãe*, com Helene Weigel, numa encenação de Brecht, pelo Berliner Ensemble, no Deutsches Theater. A 17 de Março, no Staatsoper de Berlim, criação do *Julgamento de Lúculo*: as representações são interrompidas em decorrência de discussões de carácter político. Brecht e Dessau introduzem modificações na sua obra: a 12 de Outubro, o Staatsoper reabre com a *Condenação de Lúculo*.
Em Agosto, estreia de *Herrnburger Bericht*, escrita por Brecht e Dessau para o festival mundial da Juventude Democrática, no Deutsches Theater, em Berlim-Leste.
A 11 de Setembro, nova encenação de Brecht e Engel de *Mãe Coragem*, com o Berliner Ensemble, no Deutsches Theater (Busch representa o Cozinheiro).
A 26 de Setembro, Brecht envia uma *Carta aberta aos artistas e aos escritores alemães*. A 7 de Outubro, recebe o Prémio Nacional de primeira classe.
Publicação pela Aufbau-Verlag (Berlim-Leste) de uma selecção de cem poemas de Brecht.
Die Erziehung der Hirse (*A cultura do milho*).
Compilação de material colectivo relativo aos seis primeiros espectáculos do Berliner Ensemble: *Theaterarbeit* (publicado em 1952). Textos teóricos sobre *A dialéctica no teatro*. Trabalho empreendido na adaptação de *Coriolano*.

1952. Fevereiro: digressão do Berliner Ensemble a Varsóvia. Julho: Lukacs visita Brecht, em Buckow. A 16 de Novembro, o Berliner Ensemble representa *As espingardas da Mãe Carrar*, no Deutsches Theater.

1953. Janeiro: Brecht intervém a favor do casal Rosenberg. Abril: participação de Brecht, Helene Weigel e seus colaboradores do Berliner Ensemble numa Stanislawski-Konferenz. A 23 de Maio, estreia da primeira peça de Erwin Strittmatter, *Katzgraben*, pelo Berliner Ensemble, numa encenação de Brecht, no Deutsches Theater. A 17 de Junho, face ao levantamento operário em Berlim-Leste, Brecht envia a Walter Ulbricht uma carta de que os jornais apenas publicam a última frase, onde exprime a sua solidariedade para com o regime. A 23 de Junho, Brecht precisa a sua posição no *Neues Deutschland*. Críticas de Brecht à política cultural da R. D. A.
Brecht escreve poemas para o filme de Joris Ivens, *Le Chant des Fleuves*. Começa a trabalhar na sua última obra dramática, *Turandot ou o congresso das lavadeiras* (1954, não revista por Brecht).
Início da publicação do *Teatro Completo* na Suhrkamp, para a Alemanha Federal, e depois na Aufbau, para a República Democrática Alemã.

1954. Janeiro: Brecht é convidado a integrar o conselho artístico do Ministério da Cultura da R. D. A.
Março: o Berliner Ensemble deixa o Deutsches Theater e instala-se no Theater am Schiffbauerdamm, ali apresentando a adaptação de Brecht do *Don Juan* de Molière, numa encenação de Benno Besson. A 7 de Outubro, estreia, numa encenação de Brecht, de *O círculo de giz caucasiano*, com Angelica Hurwicz, Helene Weigel e Ernst Busch.
Em Julho, o Berliner Ensemble participa no primeiro festival internacional de teatro de Paris, com *Mãe Coragem* e *A bilha quebrada*, de Kleist.
Em Dezembro, Brecht assiste, com Johannes R. Becher, ao Gesamtberliner Gespräche, em Berlim-Oeste. A 21 de Dezembro, é galardoado com o Prémio Estaline.

1955. 12 de Janeiro: estreia da *Batalha de inverno*, de Johannes R. Becher, no Berliner Ensemble, encenada por Brecht. A 12 de Fevereiro, intervenção no congresso dos Militantes da Paz, em Dresda. Em Março, viagem a Hamburgo, onde Brecht participa num congresso do Pen-Club. Abril: na altura do congresso de Darmstadt sobre teatro, redige a comunicação: «O mundo actual poderá ser posto em teatro?». Maio: viagem de Brecht a Moscovo para receber o Prémio Estaline. A 15 de Maio, dirige à Academia das Artes de Berlim uma carta que contém as disposições a tomar em caso de morte. Participação do Beliner Ensemble no segundo festival internacional de teatro de Paris com *O círculo de giz caucasiano*.
Dezembro: início dos ensaios da *Vida de Galileu* no Berliner Ensemble, com Ernest Busch, sob a direcção de Brecht.
Kriegsfibel (*O abc da guerra* — poemas e fotografias).
Filme de Cavalcanti baseado em *O senhor Puntila e o seu criado Matti*.

1956. Janeiro: Brecht participa no quarto congresso dos escritores alemães.
Fevereiro: Brecht em Milão, para assistir à *Ópera de pataco* no Piccolo Teatro, numa encenação de Giorgio Strehler. Princípios de Maio: Brecht é hospitalizado depois de uma gripe.
4 de Julho: *Carta ao Bundestag de Bona*, contra o rearmamento da República Federal Alemã.
Brecht dirige o seu último ensaio da *Vida de Galileu*, no dia 10 de Agosto.
A 14 de Agosto, às 23 horas, Brecht morre com um infarto do miocárdio, no seu domicílio berlinense.
A 17 de Agosto, é sepultado, não longe do túmulo de Hegel, no cemitério de Dorotheenfriedhof, muito perto da sua casa da Chausseestrasse.
A 18 de Agosto, homenagem fúnebre do Berliner Ensemble a Brecht: discursos de Georg Lukacs, de Johannes R. Becher e de Walter Ulbricht.

AOS QUE VIRÃO A NASCER

1

Em verdade, vivo em tempos escuros!
A palavra ingénua é louca. Uma testa lisa
Denota insensibilidade. O que ri
Ainda não recebeu
A terrível notícia.

Que tempos são estes, em que
Uma conversa sobre árvores é quase um crime,
Porque inclui um silêncio sobre tantos malefícios!
O que acolá calmamente cruza a rua,
Não será ele talvez já acessível aos amigos
Necessitados?

É verdade: ainda ganho o meu sustento.
Mas acreditai-me: é só um acaso. Nada
Daquilo que faço me dá o direito de comer a fartar.
Por acaso fui poupado. (Quando se me acabar a sorte
Estou perdido.)
Dizem-me: Come e bebe! Alegra-te, já que o tens!

Mas como posso eu comer e beber, quando
Tiro ao faminto o que como, e
O meu copo de água falta ao que morre de sede?
E no entanto como e bebo.

Também gostava de ser sábio.
Nos velhos livros vem o que é ser sábio:
Manter-se alheio à luta do mundo, e o curto tempo

Passá-lo sem receio.
Também viver sem violência
Pagar o mal com o bem
Não satisfazer os desejos, mas esquecer
Vale por sábio.
E tudo isso é que eu não posso:
Em verdade, vivo em tempos escuros!

2

Entrei nas cidades no tempo da desordem
Quando lá reinava a fome.
Vim pra entre os homens no tempo da revolta
E com eles me revoltei.
Assim passou o tempo
Que na terra me foi dado.

O meu pão comi-o entre as batalhas.
Deitei-me a dormir entre os assassinos.
Dei-me ao amor, descuidado
E vi a Natureza sem paciência.
Assim passou o tempo
Que na terra me foi dado.

As estradas levavam ao pântano no meu tempo.
A língua traiu-me ao carniceiro.
Pouco pude fazer. Mas os que mandavam
Sem mim estavam mais seguros, esperava eu.
Assim passou o tempo
Que na terra me foi dado.

As forças eram poucas. O alvo
Estava muito longe.
Via-o com nitidez, inda que pra mim
Difícil de alcançar.
Assim passou o tempo
Que na terra me foi dado.

3

Vós, que haveis de surgir da cheia
Em que nós nos afundámos
Lembrai-vos
Quando falardes dos nossos fracos
Também do tempo escuro
A que escapastes.

Pois nós marchámos mudando de terra mais vezes que
[de sapatos
Através das guerras de classes, desesperados
Quando lá só havia injustiça e não revolta.

E contudo nós sabíamos:
Também o ódio contra a vilania
Desfigura as feições.
Também a cólera contra a injustiça
Enrouquece a voz. Ai, nós
Que queríamos amanhar o terreno para a amabilidade
Não podíamos nós mesmos ser amáveis.
Mas vós, quando chegar a hora
Em que o homem possa ajudar o homem
Pensai em nós
Com indulgência.[1]

---

[1] Versão de Paulo Quintela, in *o. c.*

LEITURA

O TEMPO DA DESTRUIÇÃO

O homem é um porco, e o porco vai
mas é para casa.

Tambores na noite [1]

BAAL OU A NEGAÇÃO

O que Brecht afirma em *Baal* é a negação. Uma negação radical, absoluta. A que canta o *Coral de Baal, o macho*:

Quando Baal cresceu no colo branco da mãe
o céu já era vasto pálido tranquilo
jovem e nu e monstruosamente belo
tal como Baal então gostava dele
quando veio.

E o céu permanecia sempre ali em gozo e sofrimento
mesmo quando Baal dormia
mesmo quando era feliz
e não o via;
de noite roxo e Baal embriagado
e de manhã Baal religioso e o céu pálido.

E pelas tascas e pelas catedrais
vai passando Baal serenamente
e depois vai esquecendo
e vai perdendo o hábito
igual a toda a gente.
Mas mesmo que Baal esteja cansado, filhos,
nunca cai.
Traz sempre o céu consigo para baixo.

---

[1] Versão do tradutor.

A versão portuguesa da peça é de Fiama Hasse Pais Brandão, in *Teatro de Bertolt Brecht*, v. IV (Portugália Editora). *N. E.*

Na vergonhosa confusão dos pecados
revolvia-se Baal tranquilo e nu.
Somente o céu por cima
mas sempre sempre o céu.

E a grande mulher mundo
que sorridente se entrega a quem se entrega a ela
até ao fundo
dava-lhe também prazer de que ele gostava.
Mas Baal não morria.
Limitava-se a olhar à sua volta.

E quando à sua volta apenas via inúmeros cadáveres
a volúpia era ainda maior.
Há mais lugar, diz Baal
há menos gente
há mais lugar e é muito melhor.

E é-lhe indiferente
que haja um Deus ou não haja nenhum
desde que ele próprio exista.
Só importa se há vinho
só isso é realmente grave para Baal.

Baal diz
quando uma mulher vos tiver dado tudo
deixai-a ir embora porque não tem mais nada para dar!
Baal não teme os homens das mulheres.
Mas tem imenso receio das crianças.

Todos os vícios têm uma utilidade qualquer
só o homem que os pratica é que não serve para nada.
Os vícios têm o seu valor
digam o que disserem.
Escolhei sempre dois vícios para ter
porque só um é de mais.

Não se deve ser excessivamente preguiçoso
senão não há prazer!
E Baal diz

o homem deve fazer sempre o que quer.
Quando fazeis caca,
prestai bem atenção,
é ainda melhor do que quando não fazeis nada!

Não sejais preguiçosos nem tão efeminados
porque gozar, por Deus, não é assim tão fácil!
É preciso ter membros robustos
e ter experiência:
E sendo assim uma barriga gorda
às vezes incomoda.

É preciso ser forte
porque o gozo e o prazer nos enfraquecem.
Mas quando fracassamos
devemos alegrar-nos ainda no fracasso!
Só fica eternamente jovem
aquele que nessa mesma noite põe termo
à própria vida.

E se alguma vez Baal estraga qualquer coisa
só para ver como é por dentro
faz pena mas é divertido
e é assim a estrela de Baal. Baal foi sempre assim
foi sempre livre
foi sempre sem sentido.

Mesmo que estivesse suja
a estrela pertenceria a Baal com porcaria e tudo.
Baal está apaixonado por ela
e ela agrada-lhe tal e qual como é
até porque não há nenhuma outra estrela.

Baal pisca os olhos aos abutres
que esperam pelo seu cadáver
no céu entre as estrelas.
Às vezes finge-se morto.
E quando um abutre se precipita sobre ele
Baal cozinha um abutre
para a refeição da noite
sem dizer palavra.

Entre as estrelas sombrias do grande vale de lágrimas
Baal explorador devora os vastos campos.
E quando estão vazios
afasta-se cantando
e corre para o eterno bosque
e adormece.

E quando o colo escuro atrai Baal:
Que significado pode ter ainda o mundo para ele?
Baal está farto.
Tem tanto céu por dentro dos seus olhos
que mesmo depois de morto
lhe sobra ainda céu.

Quando Baal preguiçava
no colo escuro da terra
o céu era ainda tão vasto pálido tranquilo
jovem e nu monstruosamente belo
como Baal outrora o tinha amado
quando Baal ainda era [2].

Toda a peça *Baal*, a primeira de Brecht, repete esta tranquila negação. Baal nega a vida, mas nega também a morte e nega-se a si próprio.

Retrato de um artista

Baal não trabalha. É poeta, canta poemas nos cabarés, nas tascas suspeitas, como fizera Frank Wedekind [3] que Brecht admirava muito — quando da morte de Wedekind organiza, com alguns camaradas da universidade, uma récita de homenagem — como o próprio Brecht fará mais tarde em Munique e em Berlim. Baal canta, mas, às vezes, também se recusa a fazê-lo, com grande escândalo do seu público... Baal é um génio, um génio que despreza o seu próprio génio — como Rimbaud, que obsidiou Brecht durante a juventude e de quem, desde *Baal*, encontramos frases misturadas no texto de Brecht: «O mar, essa sensação cor de violeta! Não tendes, ao menos uma vez, o desejo de escarrar lá dentro? E as montanhas da Abissínia! Lá teríeis o que procurais. (...) Quando se desce nu, e de costas, um rio impetuoso, sob um céu cor de laranja e só se vê o céu tornar-se cor de violeta, depois negro como uma caverna...»

E, como Rimbaud, Baal está apaixonado por um homem: Ekart, que persegue e mata por ciúme. Baal também amou mulheres. Melhor dizendo, desfrutou-as e destruiu-as: Joana, a pura noiva do muito puro João que atirou para o suicídio, Sofia Barger, que raptou, emprenhou e abandonou... porque apenas tem respeito a Ekart: «e por duas vezes eu profanei cadáveres para que tu (Ekart) continues puro». Baal só se dirige a Deus ou aos outros homens, vivos ou mortos, blasfemando — até injuria o cadáver de Teddy, o lenhador morto — armado de uma perpétua ironia que lança também contra si próprio.

Baal ataca tudo: o mundo, a sociedade, os homens, e a si próprio. Só reconhece a carne: essa carne branca, mole, quente e gorda que, às vezes, canta, a carne inchada dos corpos, seres vivos ou cadáveres abandonados à podridão das florestas, arrastados pelos rios e «agarrados por algas e sargaços».

Quem é, pois, Baal? Escutemos os representantes da ordem, os guardas da floresta, defini-lo com mais ou menos exactidão:

PRIMEIRO GUARDA: Afinal quem é ele, verdadeiramente?

SEGUNDO GUARDA: Antes de tudo um assassino. Primeiro foi poeta e cantor, depois foi dono de um carrocel, lenhador, chulo de uma milionária, condenado a trabalhos forçados e proxeneta. Quando cometeu o crime prenderam-no, mas ele tem uma força de elefante. Tudo isso foi por causa de uma sopeira, uma puta matriculada nos registos da polícia. Foi por causa dela que apunhalou o seu melhor amigo de juventude.

---

[2] Versão de Yvette Centeno, a que chama o «Coral do grande Baal», in *Teatro de Bertolt Brecht*, v. III (Portugália Editora). *N.E.*

[3] Frank Wedekind (1864-1918): um dos poetas e autores dramáticos mais representativos do expressionismo. Entre as suas obras, citemos: *O despertar da Primavera* (1891), *A tragédia de Lulu* — dividida em duas peças, *O Espírito das trevas* e *A caixa de Pandora* — *O marquês de Keith*, etc. Uma boa parte da sua obra é consagrada à exaltação do instinto sexual.

PRIMEIRO GUARDA: Um homem assim não tem alma. É um animal selvagem.

SEGUNDO GUARDA: E apesar de tudo é uma criança. Rouba lenha às velhas, correndo o risco de ser apanhado. Nunca teve nada. A sopeira era o que lhe restava. Foi, sem dúvida, a razão por que matou o amigo que, aliás, também levava uma vida duvidosa.

José K.?

Será Baal o próprio Brecht, tal como se idealizava aos vinte anos: «uma criança que não quer ser homem» [4], o inimigo de toda a sociedade? É possível. Contudo, Baal não é apenas um sonho: terá tido um modelo. Brecht sugere-o, em 1926, por ocasião de uma nova encenação de *Baal*, em Berlim: «Esta biografia dramática trata da vida de um homem que realmente existiu. Era um tal José K. (sic) de que as pessoas me falaram dizendo que se lembravam muito bem dele e da maneira como chamou a atenção dos outros. Era filho natural de uma lavadeira. Muito cedo, adquiriu má reputação. Sem possuir a menor instrução, era capaz de interessar as pessoas realmente cultas, sustentando conversas em que se mostrava sempre muito bem informado. O meu amigo disse-me que ele tinha tais gestos e maneiras — quando fumava ou se sentava numa cadeira, etc. — que os jovens da melhor sociedade, impressionados, procuravam imitá-lo. Contudo, a vida frívola que levava fê-lo descer cada vez mais baixo, tanto mais que, não fazendo absolutamente nada, explorava de uma maneira descarada todas as possibilidades que se lhe ofereciam. Diversos acontecimentos obscuros, como por exemplo o suicídio de uma jovem, foram-lhe atribuídos. Tinha a profissão de mecânico, mas, que saibamos, nunca trabalhou. Quando as coisas lhe começaram a correr mal em A., começou a vadiar com um estudante de medicina falhado, mas tornou a voltar, mais tarde, pelo ano de 1911. E, durante uma disputa à navalhada numa espelunca, em Lauterlech, esse seu amigo foi morto, ao que parece pelo próprio K. Depois desapareceu de A. e morreu, sem dúvida na miséria, na Floresta Negra.»

Verdadeira ou completamente inventada — Elisabeth Hauptmann assim o crê — esta história traduz a vontade posterior de Brecht de se dessolidarizar de Baal. Há, ainda, que considerar que *Baal* tem a sua fonte numa outra obra, estreada em 1917, *Der Einsame* (*O solitário*), de Hanns Johst, dramaturgo expressionista que se tornou, depois, um dos autores oficiais do regime nazi.

Uma paródia

O solitário é uma biografia teatral do poeta romântico Christian Dietrich Grabbe. Baseada em episódios autênticos, o autor descreve a decadência de um homem — de resto, é esse o subtítulo da obra: *Ein Menschenuntergang* — e o calvário de um poeta maldito.

Diz-se que, durante uma discussão com um dos seus amigos, Georges Pfanzelt, Brecht, que gozava com a peça de Johst e dizia que era idealista, foi desafiado para escrever uma peça comparável em quatro dias. *Baal* seria a resposta a esse desafio. Mas nada disto está provado. De facto, Brecht redigiu várias versões de *Baal* de 1918 a 1920 para depois, em 1926, voltar a pegar na peça.

Analogias impressionantes aproximam *Baal* do *Solitário*. Como Grabbe, Baal é poeta. Como ele, tem um amigo que se chama Ekart (Hans Eckardt em Johst) e, como ele, seduz a noiva do amigo... As semelhanças são numerosas, entre as duas obras: vão de situações

---

[4] A expressão é de Paul Claudel, in prefácio de *Oeuvres de Rimbaud* (Mercure de France).

(cenas de taberna), aos diálogos (o herói identifica-se com Cristo), passando pela utilização de meios cénicos idênticos: a peça de Johst começa e acaba com música de Beethoven, enquanto algumas cenas de *Baal* são acompanhadas por um realejo que toca o *Tristão*.

Mas estas semelhanças também põem em evidência o que diferencia as duas peças. Em Johst, os acordes beethovianos são tomados à letra: são exaltação, falam pelo poeta contra a sociedade. Nada disso em Brecht: as citações de *Tristão*, deformadas pelo realejo, que pontuam uma cena de sedução, apenas têm valor negativo. *Baal* é a paródia do *Solitário*, Brecht imita Johst para o destruir. O seu poeta já não é o poeta maldito exaltado por Johst, o homem de génio incompreendido, revoltado contra uma sociedade que o recusa. Baal não é bem um poeta, é mais um trovador de tascas, um cantor que só canta quando não está a fazer amor e que destruirá o seu próprio talento, o seu «génio». Baal já não é um revoltado. Apenas aspira ao nada: «O que há de melhor, é o nada.»

Basta comparar as tiradas finais dos heróis de Johst e de Brecht para avaliar o que os separa. Em Johst, o poeta, ao morrer, exclama:

> A humildade está no princípio e no fim.
> Já aí vêm as paragens sombrias, veladas,
> Agora o nevoeiro desfaz-se... vê-se o longe.
> Sono, oh sono, já acordaste?
> — Morte, tu és a imortalidade!

Baal, agonizando, constata:

«Mas, sufoca-se aqui. Lá fora deve haver claridade. Quero sair. (Levanta-se.) Vou sair. Querido Baal (com um tom comovedor) eu não sou um morto. Deve haver claridade lá fora. Querido Baal. Ainda se pode chegar até à porta. Ainda há joelhos e à porta está-se melhor. Raios partam! Querido Baal! (Arrasta-se de gatas até à soleira da porta.) Estrelas... Ah. (Arrasta-se para fora).»

O *Baal* de Brecht denuncia como falso todo o romantismo e, singularmente, o último rebento do romantismo alemão, o expressionismo. Só nele participa para melhor o destruir, levando-o até ao absurdo. Se Brecht se serve da forma e da linguagem do expressionismo é para as virar contra o próprio expressionismo.

Em 1918, já o expressionismo estava no declínio. Frank Wedekind acabava de morrer. Desviando-se de toda a crítica social — a de um Sternheim das primeiras obras, a do próprio Wedekind — o drama expressionista converteu-se numa Paixão: a paixão de uma personagem que morre sempre pela sua derrota temporal e sua vitória espiritual face a uma sociedade monolítica. E este personagem é cada vez menos individualizado: torna-se num tipo imortal, representa o Homem; os dramaturgos expressionistas não o designam nem pelo nome, nem pela função, mas por termos como O Pai, A Mãe, O Filho, O Jovem ou O Marujo. Sem história, sem acção, até sem mundo, a obra é reduzida a uma pura fantasmagoria, à projecção dos medos e das fatalidades subjectivas desse herói abstracto.

Assim, o teatro expressionista fica reduzido, progressivamente, a um só tipo de obras, o Stationendrama, todas as peças são como uma variante de um modelo longínquo — do qual *O sonho*, de Strindberg, é o que mais se aproxima.

O significado de *Baal* aparece agora muito claro: utilizando a forma do drama expressionista — *Baal* é também um Stationendrama — parodiando-lhe o estilo, essa «declamação do homem aos outros homens» [5], Brecht inverte a sua função. O seu Baal já não procura a exaltação, foge dela. Já não procura libertar-se da matéria, chafurda nela com um horror delicioso. Já não reivindica, aguenta. Brecht descreve não uma Paixão ou uma decadência — essa *Untergang* do homem que é o estribilho dos expressionistas — mas uma «condição social». Onde Johst fala do céu estrelado, Brecht visa mais baixo, o seu herói investiga as próprias fezes:

---

[5] A expressão é de Brecht que igualmente caracterizou o teatro expressionista como «uma vontade dramática sem drama».

Ver a compilação colectiva dedicada ao expressionismo, dirigida por Herman Friedman e Otto Mann, *Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung* (Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg, 1956).

Orge dizia-me: o lugar que, na terra, lhe foi sempre
[o mais querido
foi a retrete.
Dizia que era um lugar onde se estava satisfeito,
Por se ter as estrelas por cima e a merda por baixo.
Não é simplesmente maravilhoso, esse lugar
Onde, mesmo na noite de núpcias,
Se pode estar só.
Lugar de humildade, onde tu percebes bem
Que és apenas um homem que nada pode conservar.
Lugar de sabedoria onde podes preparar a pança
Para novos prazeres,
Onde, repousando fisicamente
Faz-se pelo seu bem, docemente, mas com insistência.

Baal é a biografia de um expressionista sem ilusões. Uma certidão de óbito.

TAMBORES NA NOITE OU UMA RECUSA AMBÍGUA

Na sua segunda peça, Brecht afasta-se abertamente do expressionismo. Volta-se para o mundo real, a Alemanha do pós-guerra, onde vive. *Baal* não se passava em parte nenhuma, entre cabarés, quartos de criada, florestas, e ignorava o tempo. *Tambores na noite* está situada e datada, muito concretamente, passa-se em Berlim, durante o inverno de 1918, na noite em que os espartaquistas assaltaram o bairro dos jornais. As personagens de *Baal* eram apenas designadas, na sua maior parte, por um nome próprio ou uma função. Em *Tambores na noite,* Brecht não nos dispensa de nenhum pormenor para definir os seus heróis, dá-lhes identificação completa e inscreve-os na realidade histórica. E se não foi testemunha dos acontecimentos de Berlim que evoca em *Tambores na noite*, pelos menos presenciou os que se desenrolaram, pouco tempo depois, em Munique, como em toda a Baviera, e aí provocaram a instituição, embora breve, dos conselhos de operários e de soldados, como o de Habsburgo, de que fez parte.

Escreveu, pois, *Tambores na noite* em cima do acontecimento, ou muito pouco tempo depois, na desilusão da derrota dos revolucionários, na altura em que a paz dos cemitérios foi restabelecida por ordem de Ebert, um social-democrata feito presidente do Reich.

A realidade segundo Büchner

Contudo, seria falso acreditar que esta obra brotou apenas do contacto de Brecht com a revolução abortada. Ela é, também, produto de uma tentativa literária: o regresso a uma das fontes do realismo alemão, à obra de Georg Büchner. Sabe-se da admiração que Brecht, estudante ainda, dedicava a Büchner. Mais, entre Büchner e Brecht existia agora uma analogia de situações: não eram, um e outro, revolucionários frustrados, depois da derrota da causa com a qual tinham simpatizado — para Brecht, o espartaquismo, a insurreição posterior a 1830 para Büchner?

Assim, *A morte de Danton* e *Tambores na noite* narram o desastre de um movimento revolucionário, a partir das suas contradições internas. As situações dos protagonistas, numa Danton, na outra o soldado Kragler, apresentam muitos pontos comuns: Danton e Kragler estão objectivamente ligados à revolução, mas nem um nem outro a podem assumir até ao fim. Danton porque é «um grande revolucionário burguês incapaz de ultrapassar os fins burgueses dessa revolução» [6], Kragler porque permanece, apesar da guerra, apesar dos anos de prisão, um pequeno-burguês: um pequeno-burguês deslocado, revoltado, mas que não trairá a sua classe.

---

[6] Ver Georg Lukacs, «Georg Büchner», in *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (Aufbau-Verlag, Berlim, 1956).

Não levemos esta comparação mais longe: *A morte de Danton* tem uma certa superioridade, em importância histórica e estética, sobre *Tambores na noite*. Porém, permite esclarecer a recusa que Brecht parece opor, pela boca do seu protagonista, à revolução.

Embora o soldado Kragler — irmão do Woyzeck de Büchner — que, no princípio de *Tambores na noite*, regressa da Abissínia, a cara queimada pelo sol de África e versos de Rimbaud na boca, embora este soldado Kragler, depois de errar uma noite inteira pelos cabarés de Berlim no bairro dos jornais, onde já os insurrectos combatem, recuse seguir os homens que reconheceu como seus camaradas — não os proletários, mas o lumpenproletariado das tascas — e regresse à burguesia, aos que lucraram com a guerra e à sua noiva emprenhada por um outro, isso não quer dizer que Brecht tome tal recusa como sua. Compreende-a, explica-a, mas não a exalta.

Um certificado de derrota

Esta recusa é a mesma de Baal, com a diferença de que está situada historicamente e socialmente: é a recusa de uma grande parte da população alemã face à revolução, especialmente do exército, que traiu os espartaquistas que numa dada altura tinha apoiado. Brecht apenas a confirma na medida em que é recusa do romantismo, negação do culto de Rimbaud. Mas quando Kragler abandona os camaradas e escolhe, não a revolução, mas voltar à burguesia, espojar-se na «enorme cama grande e toda branca» com a noiva emprenhada por outro, Brecht faz desta recusa não um regresso à realidade material e animal celebrada por Baal, mas regresso à realidade concreta de uma burguesia que só acredita na cama e no dinheiro.

Diferentemente de Baal, Kragler não morre: vai fazer amor, enquanto outros morrem em vão no seu lugar, vítimas da sua traição e da de muitos outros Kraglers.

Kragler denuncia-se a si próprio: «Sou um porco, e o porco vai mas é para casa.» Como escreveu Brecht mais tarde: «A participação do meu herói fala-barato na insurreição não tinha nada de sério. Os que começaram a luta eram proletários e ele procurava retirar vantagens dessa luta. Aqueles, ao revoltarem-se, não tinham nada a perder, mas ele sim, tinha algo a perder. Eles estavam dispostos a resolver o problema dele com os deles e ele abandonou a causa. Eles eram os elementos positivos, ele o herói cómico. Vi bem tudo isto, na altura — apercebi-me quando reli a peça. Não conseguia era mostrar a revolução ao espectador sem ser pelos olhos do meu herói Kragler e, na verdade, a revolução fora uma aventura romântica.»

O herói expressionista não é nem um poeta, nem um santo. É apenas um pequeno-burguês que foge com o cheiro da pólvora.

Baal era uma negação do expressionismo. *Tambores na noite* é a desmistificação. Brecht rompe com o círculo vicioso deste novo romantismo que faz da destruição um valor transcendente e mostra-nos o reverso da medalha: um apego animal aos valores pequeno-burgueses.

Uma demarcação

Mais escorrida que *Baal,* mais rápida também e menos confiante na virtude mágica da linguagem poética, esta segunda obra de Brecht, apesar de começar como uma comédia naturalista e de se socorrer de alguns elementos, de algumas tiradas do lirismo expressionista, inicia uma nova forma dramática: na prática teatral é introduzida uma espécie de demarcação, de distância que inicita o espectador a não aderir totalmente à acção e aos personagens, mas a compreendê-los, a julgá-los. No fim do segundo acto, um personagem, o criado do restaurante, sai inesperadamente do seu papel e comenta a situação dos protagonistas: «A revolução no bairro dos jornais tem um certo papel a representar e há também um segredo que a noiva esconde, qualquer coisa que o namorado, regressado de África, e que por ela esperou quatro anos, ainda não sabe. Tudo está por esclarecer.» O local da acção alarga-se progressivamente, passando da cena da sala de jantar do teatro tradicional ao cabaré expressionista obrigatório, depois às ruas e a Berlim inteira. Então, os destinos individuais dos personagens fundem-se num grande movimento colectivo, no fluxo e, logo depois, no refluxo da história.

O gesto final de Kragler, atirando, no apogeu da sua cegueira voluntária, o tambor contra uma lua vermelha — uma lua que é um simples candeeiro — depois a queda dessa lua e do tambor no rio onde não corre água, significam bem que Brecht recusa os símbolos da ilusão teatral e romântica. Os seus contemporâneos não se enganaram, designadamente o crítico teatral Hebert Ihering, mais tarde amigo de Brecht, que fez com que ele ganhasse o Prémio Kleist com *Tambores na noite* e que, no dia seguinte à estreia, escrevia: «Numa noite, Bert Brecht, um poeta de vinte e quatro anos, transformou o rosto da poesia alemã. Com Bert Brecht, é um novo tom, uma nova melodia e uma nova maneira de observar que nasceram.»

IMAGENS DE UM COMBATE

O combate espiritual, veja bem, não existe.

Na selva das cidades

O MUNDO É UM COMBATE

«Eu queria, na minha nova peça, mostrar um combate do qual a única causa fosse o prazer de se bater, um combate em si, um combate apenas com o único fim de determinar o melhor homem.»

É assim que Brecht, trinta anos mais tarde, fala da sua terceira peça, *Na selva das cidades,* uma obra cujo significado permanece obscuro, apagado pelo seu carácter deliberadamente experimental.

É verdade que Brecht considerou sempre as suas obras como ensaios. Antes de as reunir em volume, editava-as separadamente numa colecção intitulada, precisamente, *Ensaios* (*Versuche*), onde cada peça era complementada com poemas, considerações teóricas e, também, ensaios, no sentido restrito do termo. Brecht nunca considerou o seu teatro como definitivo, via nele uma aproximação progressiva, uma busca de formas teatrais correspondendo ao «espírito do nosso tempo», mais do que obras acabadas, prontas a serem levadas à cena. Por outro lado, foi sempre um inimigo declarado da propriedade artística tal como é concebida habitualmente [1].

Uma obra experimental

Nenhuma das suas obras é tanto um *ensaio* como *Na selva das cidades.* Nenhuma cheira tanto a laboratório. Esta peça é, com efeito, o resultado de várias experiências, de combinações, segundo a própria expressão de Brecht: «Escrevi a maior parte da peça na rua, a andar. Em frente da casa de meus pais havia uma grande álea de castanheiros que ladeava a velha vala da cidade. Do outro lado, havia fortificações com restos das antigas muralhas. Nas águas paradas, nadavam cisnes. Os castanheiros despiam-se das suas folhas amarelas. O papel em que escrevia era papel de máquina muito fino, dobrado em quatro para poder caber no meu bloco de notas de cabedal. Experimentava combinações de palavras como quem mistura bebidas fortes. Escrevia cenas inteiras empregando palavras especialmente sensíveis, palavras com uma certa cor e um certo peso. Caroço de cereja, revólver, algibeira das calças, deus de papel: era este o género de combinações que eu experimentava. É claro que, ao mesmo tempo, trabalhava a intriga, os personagens e reflectia no comportamento humano e na sua eficácia, mas talvez me tivesse preocupado demasiado com a forma. Quis mostrar que coisa complexa é a redacção de uma peça e como a forma e o fundo se interpenetram: a elaboração formal depende do assunto e repercute-se nele.» E Brecht menciona as «impressões» que tentou integrar na sua obra: a iluminação de uma encenação de *Otelo* de Jessner, com feixes de projectores que se cruzavam e projectavam em cena «um círculo luminoso», no qual os heróis shakespearianos se moviam sem nenhuma sombra, com um relevo surpreendente, «como personagens de Rembrandt»; a leitura de *Une saison en enfer* de que se encontram fragmentos inseridos, tal e qual, no texto de *Na selva das cidades*; a leitura de uma selecção de cartas de que Brecht esqueceu o título e que tinham um «tom frio, definitivo, quase o tom de um testamento»; recordações da feira de Habsburgo, das suas barracas erguidas no «terreno das manobras», onde «se mostravam quadros capazes de maravilhar a imaginação: a *Execução em Madrid do anarquista Ferrar*, *Nero contemplando o incêndio de Roma*, ou *Os leões bávaros assaltando a fortaleza de Düppel*, ou *A fuga de Carlos, o Temerário, depois da batalha de Morat*. Lembro-me ainda do cavalo de Carlos, o Temerário. Tinha enormes olhos brilhantes de pavor, como se sentisse o horror da situação histórica.»

---

[1] Em vez de propriedade literária, Brecht falava de propriedade do espectador. Ver «Sur le procés de l'*Opéra de quat'sous*», de Lotte H. Eisner, in revista *Europe,* Janeiro-Fevereiro de 1957.

Indiquemos ainda, entre as influências que Brecht sofreu então, aquelas, mais negativas do que positivas, dos espectáculos a que assistiu e que, na qualidade de crítico teatral do *Volkswille*, jornal socialista, depois comunista, de Habsburgo, teve que criticar. Citarei apenas dois extractos dessas críticas, na medida em que são significativas das reacções de Brecht. A propósito de uma representação dos *Bandidos*, de Schiller, escreveu: «É uma dessas más representações em que a própria pobreza faz saltar as grandes linhas de uma boa peça: vê-se o que o autor quis, na medida em que a representação não é conseguida. Esta peça mostra-nos como se disputa uma herança burguesa com meios que estão longe de serem todos burgueses: a luta, dilacerante, é de uma extrema violência.» E, depois de uma representação de *Dom Carlos*, também de Schiller, reconhece «ter, só Deus sabe, gostado da peça», mas confessa que, depois de ter lido em *Pântano*, um romance de Upton Sinclair, «a história de um trabalhador morrendo de fome nos matadouros de Chicago», só a pode considerar «como uma bonita ópera». Em Upton Sinclair «trata-se da fome, do frio e da doença que oprimem um homem tão inexoravelmente como se esses infortúnios lhe fossem enviados por Deus. Este homem que teve, uma vez, uma pequena visão do que poderia ser a liberdade, é morto com uma matraca. Sei que a sua liberdade nada tem a ver com a de Dom Carlos. É por isso que agora já não posso levar a sério a liberdade de Dom Carlos.»

Mencionemos ainda a paixão de Brecht pelos espectáculos desportivos, sobretudo pelo boxe, onde via o exemplo de uma arte colectiva e um meio de renovar o teatro.

Na selva das cidades, que levou mais de dois anos a acabar, é o produto destas reacções, destas influências heteróclitas: uma tentativa deliberada para romper com a tradição clássica, com o romantismo expressionista, para elaborar um novo teatro a partir de elementos que dependem mais da feira, do desporto e dos romances americanos que dos materiais dramatúrgicos habituais.

Uma sessão de sombras

A peça devia ser o equivalente de um combate de boxe, onde cada adversário arrisca tudo. Dois homens, um pequeno empregado de livraria de Chicago, Jorge Garga, e Shlink, um malaio rico, negociante de madeiras, lançam-se, não sem talento, numa luta sem piedade. Shlink quis comprar a única coisa que Garga possuía de seu: a sua opinião. O combate começa: «Você instaurou as leis do Far-West, pois bem, aceito. Você esfolou-me, tirando-me a minha velha pele por prazer. Deu-me uma nova [2], mas isso não substitui absolutamente nada. Vou ajustar contas consigo. (Com um revólver na mão.) Olho por olho, dente por dente.»

A obra organiza-se como um combate de boxe, numa sucessão de assaltos, durante os quais cada adversário tenta atingir o outro com o golpe decisivo, arrastando para o combate todos os bens, todas as forças, todas as reservas, as suas e as dos seus. Contudo, aqui, não há saída: «O isolamento dos homens é tão grande que já não comporta luta.» O assalto final, para o qual Brecht pedia aos espectadores para «prestarem a maior atenção», dura pouco tempo. Se Garga sai vencedor é apenas porque é o mais jovem:

Shlink: Agora tudo se acaba na baixeza. Não compreendeu do que se tratava. Você queria a minha morte, mas eu, eu apenas queria o combate. O que me interessava não era o elemento físico, mas o combate espiritual.
Garga: E o combate espiritual, veja bem, não existe. O que importa não é ser o mais forte, mas o sobrevivente. Eu tenho de o enterrar. Vou voltar com o meu corpo nu debaixo da chuva gelada. Faz frio em Chicago, mas volto lá. Pode ser que não faça o que devia fazer, mas ainda tenho muito tempo à minha frente.
(Sai. Shlink cai de costas).
Shlink (erguendo-se): Agora que trocámos as últimas espadeiradas e as últimas palavras, agradeço-lhe a atenção que prestou à minha pessoa. Cada um de nós despiu-se de muita coisa e já não é mau que, no fim, nos restem ainda os nossos corpos nus.

Entre Shlink e Garga não houve verdadeiro recontro, nenhum momento decisivo. Nem vitória, nem derrota. Um e outro usaram-se. Perderam os seus e os seus bens, tudo, menos eles próprios. O homem é bastante resistente: «Não se acaba com um homem de uma só vez. Há que insistir centenas de vezes, pois cada homem tem muitas possibilidades.»

A grande cena não aconteceu — a cena em que culmina a maior parte dos dramas tradicionais — para tomar um exemplo muitas vezes utilizado por Brecht, mais tarde: o encontro das duas rainhas, Maria Stuart e Elisabeth, na ***Maria Stuart*** de Schiller. Brecht constata: «As personagens principais tomavam as suas providências para passar a vias de facto. Escolhiam a família de um dos protagonistas, o seu local de trabalho, etc., para universo fechado onde se iam enfrentar. Até a propriedade do adversário foi posta em causa. E, sem o saber, passei perto da luta que eu idealizara: a luta de classes. No fim, essa luta revelou-se ser apenas uma simples sessão de sombras, um combate de boxe contra sombras: mesmo inimigos, os adversários não conseguem defrontar-se.»

A luta pelo prazer da luta não existe. A dialéctica puramente idealista de *Na selva das cidades* remete para um mundo materialista. Da mesma maneira, a sua forma teatral, à força de ser dramática — que haverá de mais tradicionalmente dramático, na realidade, que estes assaltos, que os recontros entre dois protagonistas que tudo disputam entre si? — abre para um teatro épico, nunca conseguindo produzir a grande cena à volta da qual se organizaria a obra, resolvendo-a. Os assaltos sucedem-se, o tempo passa e, no fim, é este tempo que vence: não os homens, a sua vontade ou as suas paixões, mas o puro escoamento de um tempo que foram incapazes de introduzir no seu jogo.

---

[2] Esta mudança de pele traduz-se cenicamente pelo despir de Garga. Fazemos notar que este processo é constante no teatro de Brecht: mudar de fato significa sempre uma mutação do ser. Ver ***Homem morto, homem posto*** e a célebre cena do papa de ***Vida de Galileu.***

Um tempo real

A adaptação do *Eduardo II* de Marlowe por Lion Feuchtwanger e Brecht [3], para uma encenação de Brecht, no Münchener Kammerspiele, em 1924, evidencia a mesma tendência para deslocar os dados dramáticos convencionais, tendência de que a leitura do texto não nos dá perfeita ideia, isto porque *Eduardo II* foi, pelo menos para Brecht, a oportunidade de um trabalho mais cénico que literário. E ele reconheceu isso: «Quisemos fazer um espectáculo que rompesse com a tradição shakespeariana das representações alemãs, com o seu estilo monumental, esse estilo papelão borrado, tão ao gosto dos burgueses.» Daí o recurso a Marlowe e, da sua obra, a uma das peças mais despojadas e menos exuberantes. Recurso temperado de referências às crónicas históricas de Shakespeare, especialmente ao *Ricardo II*. *Eduardo II* foi intitulado uma *História*, literalmente, uma história da História. Isso precisa já as intenções de Brecht e de Feuchtwanger: o seu *Eduardo II* não tem a violência abrupta, o cinismo, o despudor do de Marlowe. A obscena e admirável cena do assassinato do rei por Lightborn, em que Eduardo II, chegado ao último grau da fadiga e da abjecção, tenta pela última vez exercer o seu poder de sedução, foi encurtada por Brecht que suprimiu o gesto de Eduardo oferecendo a Lightborn a única jóia que ainda lhe restava. Do mesmo modo, os favoritos do rei foram reduzidos a um Gaveston que em Brecht é filho de um magarefe londrino, em vez de irmão colaço do rei e gentil-homem gascão. O tom da obra, sobretudo, foi fundamentalmente transformado: o lirismo e o barroquismo de Marlowe foram substituídos por uma linguagem sombria, uma meditação lúgubre cortada por gritos e blasfémias. O italianismo de Marlowe dá lugar a um realismo ainda denso de melancolia romântica.

Em compensação, algumas personagens de *Eduardo II* foram valorizadas, investidas de um relevo, de uma força e de uma lucidez suplementares: a rainha Ana que, em Marlowe se chama Isabel, Mortimer, seu favorito e chefe da conspiração contra Eduardo, agora um herói maquiavélico, e o próprio rei. Brecht não faz deles heróis. Dá-lhes uma nova dimensão: o poder de se olharem por dentro e de concluírem que não são nada, com uma lucidez doentia e destruidora. Mais que Eduardo ou Mortimer, a personagem principal da peça de Brecht e Feuchtwanger é o tempo. Um tempo cujo desenrolar se pode medir pelos cartazes que anunciam o lugar e o momento de cada cena. Um tempo que constitui a dimensão, a própria profundidade deste *Eduardo II*. O tempo dessa guerra de treze anos entre Eduardo II e os senhores feudais. O tempo da batalha de Killingworth que Brecht reconstitui em cena, durante os dois dias que durou, quase hora a hora e passo a passo. O tempo durante o qual Eduardo II é levado de prisão em prisão, enquanto Mortimer espera, em vão, a sua abdicação — que, em Marlowe, obtém sem usar a violência.

---

[3] É impossível distinguir a parte que pertence a cada um. De resto, todas as peças de Brecht foram escritas em colaboração. Os nomes dos colaboradores estão mencionados na edição alemã (Suhrkamp Verlag). São amigos seus, técnicos de teatro que, na maior parte, trabalharam sempre com Brecht: Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, Margarete Steffin, E. Burri, Slatan Dudow, Caspar Neher, Kurt Weill, Hanns Eisler...

Com Lion Feuchtwanger, Brecht escreveu ainda uma outra peça: *As visões de Simone Machard*.

Aqui, uma vez mais, a luta, o combate corpo a corpo entre homens — luta física, quase psicológica, em Marlowe — não tem lugar. As intenções e os actos derivam no tempo e no espaço. O homem já não é o único protagonista do teatro. Está submergido no mundo.

Logo após a estreia deste *Eduardo II*, em Munique, Ihering notava que um dos principais méritos de Brecht foi ter «distanciado essa grandeza humana (das Menschlich-Grosse) que se atribui há muito a tudo o que é passado, obscuro e idealista». «Brecht», fazia notar Ihering, «não diminui a importância dos homens. Não atomiza as suas figuras. Afasta-as. Priva o actor da sua sentimentalidade (Gemütlichkeit). Exige que os acontecimentos sejam apresentados pelo que valem. Reclama dos actores gestos simples e uma dicção clara e fria. Não lhes permite sensibilidades fingidas. E é tudo isto que constitui o estilo objectivo, o estilo épico.»

E O COMBATE TRANSFORMA-NOS

Brecht já está nos antípodas do expressionismo. Já não se serve do teatro como de uma lente de aumentar. Longe de aproximar os espectadores dos seus heróis, afasta-os mas é deles. Não para que se percam de vista os heróis, mas para que se possa vê-los com o mundo que os rodeia e para que se possa reconhecê-los como actores e, ao mesmo tempo, como produtos desse mundo. A acção já não culmina numa crise. Prossegue e prolonga-se no tempo. O drama já não é uma paixão indefinida: narra-nos uma metamorfose concreta.

A metamorfose

A importância de *Homem morto, homem posto*, na obra de Brecht, reside no facto de esta peça ser a primeira em que ele faz do teatro o lugar de uma metamorfose. Mais precisamente, de quatro metamorfoses, como ele próprio faz notar: «A transformação do soldado Jeraiah Jip num deus; a transformação do sargento Fairchild num civil; a transformação da cantina num lugar vazio; e a transformação do carregador Galy Gay num soldado, em Jeraiah Jip.»

Vamos deter-nos nesta última metamorfose, sobre a qual é construída toda a peça. Como se transforma Galy Gay, um pacífico descarregador, que saiu de casa de manhãzinha para comprar um peixe — vai voltar logo, a mulher pode pôr a água ao lume — num soldado feroz que faz tremer cidades e fortalezas?

Três soldados, Uria Shelley, Jesse Mahonney e Polly Baker perderam o quarto homem da sua secção, Jeraiah Jip, que ficou prisioneiro num pagode que tinham ido saquear. Têm, pois, necessidade de um substituto, na falta do qual correm o risco de ver o seu crime descoberto. Galy Gay fará o papel de Jeraiah Jip. Vestido de soldado, responderá presente à chamada. Depois, tornar-se-á literalmente Jeraiah Jip. Este, metamorfoseado em deus, não regressará ao quartel. No pagode, dirá: «Eu não devia estar aqui sentado, mas a carne é tão boa!» Para ser Jeraiah Jip, Galy Gay tem que enterrar o velho Galy Gay. Mais exactamente, é preciso que ele desmonte Galy Gay e reconstrua Jeraiah Jip, a partir das peças de Galy Gay.

Afirma o senhor Brecht serem os homens homens
Mas para o dizer assim não é mister a escola.
Porém o senhor Brecht não fica por aí,
Que um homem dá para tudo logo ele nos diz.
Vai desmontar-se um homem neste dia
Peça a peça como maquinaria.
E vamos conhecer um ser humano;
Solícitos, amigos, só esperamos
Que tal o mundo vá, se deixe ele ir,
Que seus anseios todos ponha a dormir.
O quer que dele voltarmos a fazer
Seu talhe a nosso intento há-de bater.
Porém, cuidai que se o deixarmos só
Virá depois com a noite ser nosso algoz.

Deseja o senhor Brecht que o compreendam:
Que em inseguro chão os pés assentam.
Assim, pois, aprendei com o Felizardo
Que andar cá neste mundo é arriscado[4].

Um herói do nosso tempo

Galy Gay é o homem ideal para uma tal metamorfose. «Não bebe, fuma pouco e não tem, por assim dizer, qualquer paixão.» Pode, pois, emprestar-se e reaver-se. É livre — de uma perfeita liberdade abstracta. Não tem nada a perder. Pertence ao novo tipo de homem de que Brecht falava, aquando de uma transmissão radiofónica de *Homem por homem*[5]: «Impostor e perfeito oportunista, ele é capaz de tudo. Habituou-se a suportar muitas coisas... Galy Gay não é um fraco. Pelo contrário, é o mais forte. De qualquer maneira, é o mais forte desde que deixou de ser uma pessoa individual e passou a fazer parte do colectivo.»

Se Galy Gay se deixa prender pelo exército é, em grande parte, porque quer. Ao princípio, apenas alinhou com os soldados para responder presente no lugar de Jeraiah Jip. Depois, podia partir e regressar a casa. Mas espera ganhar alguma coisa com a sua aventura. Como pequeno-burguês que é, fareja a possibilidade de fazer negócio: «Já que não se pode fazer outra coisa, não vale a pena a gente ir-se embora». Assim, cai definitivamente na armadilha. Uma palavra foi o bastante: «um negócio». Ninguém sabe de que negócio se trata. Pouco importa: a palavra, a simples palavra negócio atrai Galy Gay que, confiante numa reflexão do soldado Polly, ao som da palavra — também uma palavra — elefante, aproveita a oportunidade na esperança de receber algum dinheiro. Portanto, não é apenas uma vítima: consente na própria morte e no seu renascimento sob a forma de Jeraiah Jip. Participa em tudo, activamente. Aliena-se de si próprio. Primeiro, fazendo-se passar por comerciante — é o negócio da venda do elefante falso, ao exército — quando é apenas um descarregador, um proletário. Depois, admitindo que «o seu nome não seja pronunciado». E, por fim, transformando-se definitivamente em soldado.

É a vez de Jesse comentar, para a dona da cantina: «Mal sabe a senhora que o que se está a passar é um acontecimento histórico, num sentido lato. Senão, veja: a personalidade de um ser humano está a ser examinada à lupa, o indivíduo, ser único e especial, é observado de perto. Agimos sobre ele. Intervém a técnica. E às voltas num torno ou em cima de um tapete rolante os grandes homens e os pequenos têm todos a mesma estatura. A personalidade! Já os antigos assírios simbolizavam a personalidade como uma árvore que se ramifica, fique a senhora sabendo. Pois, que se ramifica! Mas depois volta de novo a fechar-se. E não dizia já Copérnico que o que girava era a Terra! A Terra! E por conseguinte também o homem! Era o que dizia Copérnico. Queria isto dizer que o homem não era o centro do Universo. Ora veja-me bem tudo o que aqui se está a passar. Acha que daqui se pode tirar a conclusão que somos o centro do Universo? É um momento histórico, este. O homem é um zero absoluto! A ciência moderna prova que tudo é relativo. Quer isto dizer que esta mesa, este banco, a água, esta calçadeira, tudo é relativo. E a senhora e eu... também somos. Olhe-me bem nos olhos, senhora Belavida. É um momento histórico. O homem está no centro, mas também isso é relativo.»[4]

O homem-objecto

O homem é o objecto do combate que os homens travam: um objecto transformável à vontade. Como uma luva que se vira e revira. Um homem é uma coisa desmontável e passível de ser reconstruída. Como Galy Gay que reza a sua própria oração fúnebre, que já não reconhece a mulher e que passará a ser, com paixão, Jeraiah Jip.

---

[4] Versão de Fiama Hasse Pais Brandão, in *Homem morto, homem posto, o. c.*

[5] Ver nota da p. 18.

A constatação é fundamental. O mundo é relativo e o homem também. O mundo transforma-se:

Não te prendas a uma onda
Que a teus pés venha morrer.
Enquanto teu pé estiver
Dentro dessa mesma água
Muitas outras novas ondas
Junto dele irão morrer [4].

Mas o homem também é transformado pelo mundo:

E, se este que sou eu e o outro eu,
Igual utilidade têm ambos,
É que ambos são, enfim, de facto úteis.
E não tivesse eu visto o tal elefante,
Que agora não cuidava no que sou
Tão-pouco no que em mim não é escorreito
E me daria assim por satisfeito [4].

O homem e o mundo não se enfrentam como duas entidades. O seu combate é uma troca, uma contínua transformação. Compete a nós, leitores e espectadores, reconhecê-lo, compete a nós distinguir-lhe as figuras e segui-las no seu movimento contínuo. Compete a nós saber quem utiliza o outro e como este é utilizado. Compete a nós situar esse combate relativamente ao conjunto da realidade, no fluxo e refluxo da história.

A acção épica

O teatro de Brecht torna-se teatro épico. (A teoria desta forma será elaborada só alguns anos mais tarde, nas *Notas sobre Mahagonny*). A acção teatral já não se desenrola de uma maneira uniforme e contínua. É constantemente interrompida, para permitir aos actores dirigirem-se directamente ao público — o que fazem quando

cantam os poemas a que Brecht chama «canções». Paralelamente à acção, há um comentário que cabe a cada uma das personagens, rotativamente, e cuja função tanto pode ser de explicação, como de ironia. Inserida na própria peça, uma sucessão de números, como os números de circo, reconstitui perante o espectador a desmontagem de Galy Gay e a reconstrução de Jeraiah Jip, como se fosse uma demonstração matemática.

Brecht não pretende fazer com que os espectadores participem num conflito que se representasse num ambiente fechado e que se resolvesse com o agrado geral, mas sim mostrar como o conflito se inscreve numa realidade que o submerge por todos os lados. O assunto do drama já não são as tensões, as paixões que unem ou opõem diversos indivíduos, como tão-pouco a luta entre o homem e a sociedade. É o desenvolvimento e, por vezes, a sobreposição das contradições em que assentam as nossas relações sociais, a evolução dessas contradições situadas num mundo que também evolui e se transforma [6]. Brecht mostra, narra: nada resolve. Procede a uma subversão copérnica. No seu teatro, o homem já não está no centro, como pessoa autónoma lutando contra o seu semelhante ou contra as forças da sociedade. Mais exactamente, «o homem ainda está no centro, mas isso é relativo»: já não está sozinho no centro, está no centro enquanto viver as relações com a realidade objectiva, na medida em que é transformado pela sociedade, transformando-se para transformá-la.

---

[6] Na verdade, *Homem por homem* tem um certo carácter abstracto: a Índia de que a peça fala é pura convenção, o exército britânico, fictício, reproduz mais Rudyard Kipling — a cujos poemas Brecht foi tirar muito: as canções, especialmente a *Canção da carroça-venda da viúva Begbick,* são paródias daqueles — do que a realidade, mas o que é posto em causa é uma sociedade histórica, a sociedade colonial e militar e não um destino individual.

A COMÉDIA BURGUESA

A provocação é uma maneira de pegar a realidade de caras.

Notas sobre Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny

PARA USO DO LEITOR

Em 1927, aparece um pequeno livro na Propyläen Verlag, *Hauspostille* (*Sermões domésticos*), que retoma, de facto, os poemas publicados no ano anterior com o título de *Taschenpostille* [1]. É imediatamente um êxito. Os *Sermões domésticos* atingem em cheio o público alemão. Brecht torna-se de um dia para o outro o Rimbaud da Alemanha. Ainda hoje, os seus detractores mais encarniçados — Herbert Luthy ou Willy Haas, por exemplo — rendem-se perante os *Sermões domésticos*, reconhecendo que há «neste pequeno livro cantos e versos que são tão extraordinários, tão misteriosamente extraordinários como tudo o que o homem cantou até então» [2].

---

[1] Os *Taschenpostille (Sermões de bolso)* foram editados por G. Kiepenheuer, em 1926. Walter Nubel, biógrafo de Brecht, menciona uma outra colectânea, *Die Augsburger Sonette (Os sonetos de Habsburgo)*, de que existiria uma edição do autor. Parece que esta edição nunca chegou a sair. Quando falava destes sonetos, dos quais nem possuia já o manuscrito, Brecht dizia que eram o seu «calcanhar de Aquiles».

[2] É verdade que invocar desta maneira o génio do autor de *Sermões domésticos* serve-lhes de alibi para melhor diminuírem o dramaturgo do *Círculo de giz caucasiano* e o poeta das *Buckower Elegien*.

O breviário do diabo[3]

Os *Sermões domésticos* são o testamento do primeiro Brecht. Neles encontramos não apenas os poemas que figuravam, numa versão por vezes diferente, nas suas primeiras obras dramáticas, como o *Coral de Baal, o macho*, ou a *Lenda do soldado morto*, mas também um resumo de toda a sua temática.

Numa *Introdução*, Brecht dá ao leitor algumas indicações para se servir dos poemas: «Os *Sermões domésticos* são para uso do leitor e não devem ser ingeridos inteiros.» Divide a colectânea em cinco secções, em cinco lições, assim intituladas: *Procissões*, esta «lição dirige-se directamente ao sentimento do leitor»; *Exercícios*, isto é, «exercícios espirituais», precisa Brecht, «lição que é mais especialmente destinada à razão»; *Crónicas* «que se podem folhear nos momentos em que a natureza se manifesta com acontecimentos brutais, tais como grandes chuvadas, avalanchas de neve e bancarrotas...»; *Cantos de Mahagonny*, «próprios para os períodos de riqueza, de usurpação, nos momentos em que a carne se encontra satisfeita»; e, por último, *O pequeno almanaque dos que já não existem*. A colectânea termina com *Contra a sedução*, um poema que Brecht aconselha a reler depois de qualquer leitura de *Sermões domésticos*, e com um *Anexo* de que faz parte, designadamente, o célebre *Do pobre B. B.*

A intenção da paródia de Brecht é clara: trata-se de fazer dos *Sermões domésticos* o equivalente sacrílego das colecções de cânticos protestantes, onde o crente encontra canções apropriadas para todas as circunstâncias da vida. Mas a obra ultrapassa a paródia: os *Sermões domésticos* estão mais próximos das obras luteranas do que o jovem Brecht pensava. Como essas, constituem uma meditação, «dirigida», sobre o nada do mundo, sobre a sua mesquinhez, face não ao poder infinito de Deus, mas à glória de uma Natureza devoradora onde o homem está apenas de passagem, onde as cidades e os impérios desaparecem, enquanto prosseguem, na própria putrefacção, as metamorfoses dos homens e das coisas.

É ainda romantismo? Sem dúvida, e para exemplo bastam as personagens cantadas por Brecht em certas baladas: Jacob Apfelböck que «matou o pai e a mãe à paulada»; Maria Farrar, de dezasseis anos, que matou o filho; a rapariga afogada cujo corpo branco passa a ser «carcaça no rio entre muitas outras carcaças». A maior parte delas são do mesmo estilo das de um repertório modernizado por Wedekind, cujas *Baladas* serviram de modelo às de Brecht.

Estes *Sermões* não se reduzem, contudo, à paródia ou ao romantismo. Aqui, como em *Baal*, *Tambores na noite* e, sobretudo, em *Homem por homem*[4], há mais, algo mais do que nos modelos utilizados e pilhados por Brecht. Há um tom novo, uma violência e uma brutalidade quase prosaicas: uma permanente contestação dos modelos e da própria poesia.

Num contexto deliberadamente poético, saturado de efeitos literários — Brecht nunca mais levou tão longe a rebusca de vocabulário, as combinações verbais em que palavras obscenas e termos místicos se correspondem por assonância — surgem frases banais, de natureza muitas vezes descritiva, que dissipam a aura sentimental e suscitam a imagem de uma realidade brutal, árida, que pouco dá para ser cantada.

A poesia de Brecht muda, então, de sinal. Era abundância, prodigalidade, inspiração de um rapsodo exaltado, passa a ser retenção, rigor, olhar de um homem sobre o que o rodeia, procura de algo «sólido e seguro» onde se agarrar. Era romantismo, paródia e niilismo, passa a ser realismo, vontade de um acordo entre si e o mundo. Recusa de todo o lirismo e, também, recusa de toda a tragédia. Acima de tudo, aceitação lúcida do quotidiano:

---

[3] A expressão é de um crítico católico da época, Karl Thieme, falando de *Sermões domésticos*.

[4] Ver nota da p. 18.

O meu virgínia não se apagará — assim o espero —
Só de amargura nos terramotos que lá vêm...[5]

Os *Sermões domésticos* são um holocausto. Brecht queima neles o que ama e ao mesmo tempo detesta em si próprio: o burguês anarquizante. Queima neles a sua própria poesia. Já não quer deixar-se seduzir e intima-nos a fazer o mesmo:

Não vos deixeis seduzir!
Regresso não pode haver.
O dia já fecha as portas,
Já sentis o frio da noite:
Não haverá amanhã.

Não vos deixeis enganar,
E que a vida pouco vale!
Sorvei-a a goles profundos!
Pois não vos pode bastar
Que tenhais de a abandonar!

Não vos contenteis de esp'ranças,
Que o tempo não é demais!
Aos mortos a podridão!
O maior que há é a vida:
E ela já não está pronta.

Não vos deixeis seduzir
Ao moirejo e à miséria!
Que pode fazer-vos o medo?
Morreis como os bichos todos,
E depois não há mais nada[6].

Uma denúncia

Brecht volta as costas à poesia lírica saída do romantismo. Como ela, fala da brevidade da vida, da fatalidade da morte, mas fica-se por aí. Fica-se na vida. Não procura a verdade fora da vida e para além da morte. Não acredita na Verdade — nessa Verdade cujos peregrinos se chamavam então Rainer-Maria Rilke e Stefan George. Em 1928, escrevia Brecht deste último, quando do seu sexagésimo aniversário: «Ele está cheio dos livros que leu — livros cuja única qualidade é estarem bem encadernados — e só frequentou pessoas que vivem dos rendimentos. Por isso, oferece-nos a imagem de quem passeia ociosamente e não a de quem procura ver. O pedestal que este santo homem escolheu para si é o produto da sua manha: está situado num lugar muito frequentado e a sua figura é muito pitoresca.»

Recusando a poesia — pelo menos, esta poesia — Brecht renova a linguagem poética. Enriquece-a com expressões tidas até então como rebeldes à poesia. Restitui-lhe todo um vocabulário popular, que por vezes pertence ao calão (dificílimo de traduzir), ao mesmo tempo que lança a dúvida sobre certas expressões de que os poetas abusaram. Assim, quando emprega a palavra «maravilhoso», esvazia-a primeiramente de qualquer significado, convertendo-a num puro vocábulo sonoro de que nos faz sentir a beleza e, ao mesmo tempo, o vazio.

Os *Sermões domésticos* são exercícios poéticos que desmistificam a poesia.

Citemos Walter Benjamin: «É evidente que o título de *Sermões domésticos* é humorístico. O verbo nele expresso não vem do Sinai, nem do Novo Testamento. A fonte de inspiração é a sociedade burguesa. A moral que o observador extrai dela difere tanto quanto é possível da que a sociedade impinge (...) Se é a anarquia que reina, se é ela que rege a existência burguesa, então, pensa o poeta, é preciso chamá-la pelo seu nome. E as formas poéticas com as quais a burguesia se emboneca parecem-lhe, a ele, bastante boas para exprimir a essência e os aspectos da sua dominação de classe. Como o coral que em princípio serve para edificar a comunidade, como a canção popular para embriagar o povo que julga ver-se espelhado nela, como a balada patriótica que acompanha o soldado ao massacre, como a canção de amor que oferece consolação a baixo preço. Uns e outros carreiam agora um conteúdo completamente novo, no sentido em que o homem irresponsável e associal neles fala de deus, do povo, da pátria, da noiva, como se fala para irresponsáveis e associais: sem vergonha, verdadeira ou falsa.»

---

[5] Ver nota da p. 14.
[6] *Contra a sedução,* na versão de Paulo Quintela, in *o. c.*

Ao celebrar o caos burguês Brecht denuncia-o. Já está do lado de fora. Ele, «o pobre B. B.», é «dos que se sabem provisórios». Reconhecê-lo não o incita, contudo, a negar o mundo. Pelo contrário, saber-se «de passagem», «provisório», é sem dúvida um sofrimento — ele o diz, em termos inesquecíveis, e não deixará de o repetir — mas desse sofrimento pode nascer um bem, um novo saber. Estabelecer esse saber será a tarefa do poeta Brecht. Como escreveu Walter Benjamin: «Àquele que não corta as pernas a ninguém, de quem nada depende verdadeiramente, nada de essencial pode acontecer — a não ser tomar a decisão de se colocar ao lado dos outros e tudo fazer depender de si. É esta decisão que a sua futura poesia reflectirá. O assunto, a causa é a luta de classes.» Reconhecendo-se entre «os que estão de passagem» (die Vorläufigen), Brecht coloca-se entre os precursores, entre os que projectam o futuro (die Vorläufer).

PARA USO DO ESPECTADOR

O grande êxito da *Ópera de pataco* (1928), imediatamente a seguir ao sucesso de *Sermões domésticos,* coincide com um duplo fim: o da burguesia feliz do após-guerra e o de Brecht cantor do anarquismo burguês. À consagração pelo público burguês sucede quase simultaneamente uma ruptura entre Brecht e esse público, uma ruptura de Brecht consigo próprio, com tudo o que tinha sido até então. As aparências triunfam, mas esse triunfo cava-lhes a própria sepultura, dado que a condição de aparências nele se evidencia.

Que não se procure na *Ópera de pataco,* nem na *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny* uma temática nova como a de *Homem por homem:* a novidade situa-se no plano do espectáculo, na nova combinação de elementos tradicionais, nas novas relações entre o texto, a música e a representação — entre a obra e o público.

Uma adaptação

Convém recordar que a *Ópera de pataco* é tão-só e apenas uma adaptação da obra de John Gay, *A ópera dos pedintes.* Não duvidemos que Brecht viu nesse empreendimento, acima de tudo, a oportunidade de um êxito económico. O acolhimento da reposição de *A ópera dos pedintes,* nos cartazes de Londres durante quase dois anos e meio, foi, com certeza, uma das razões que levaram Brecht a adaptá-la para os palcos alemães. Recordemos, igualmente, que esse ano de 1928, ano do bicentenário da criação da obra de John Gay, coincide precisamente com a redescoberta das óperas de Haendel, óperas que John Gay e o dr. Pepusch, o compositor de *A ópera dos pedintes,* tinham parodiado.

Diz-se que Brecht escreveu a *Ópera de pataco* ao mesmo tempo que a sua colaboradora Elisabeth Hauptmann a traduzia do texto original, dando-lhe a tradução folha a folha, tradução a partir da qual Brecht ia escrevendo o seu texto.

A *Ópera de pataco* permanece, pois, excluídas as canções, mais próxima da obra de Gay que o *Eduardo II* de Feuchtwanger-Brecht da de Marlowe. Brecht apenas inventou uma cena, verdadeiramente essencial: a das bodas de Mackie com Polly. E desenvolveu os papéis de duas personagens para além das indicações fornecidas por Gay: os de Jenny e do comandante Brown. O comandante Brown sai do Lockit inglês, mas enquanto este estava apenas ligado a Peachum, com quem tinha «negócios» (Peachum «vende-lhe» os empregados), em Brecht é um amigo de Mackie, «camarada da tropa» e seu cúmplice: conciliando os deveres de funcionário com a sua vida particular, denuncia uma dualidade de que encontramos muitos exemplos nas obras posteriores — porque esta dualidade, precisa Brecht, «não é uma contradição apesar da qual ele vive, mas sim uma dualidade que lhe permite viver». Em compensação, Jenny-dos-Piratas concentra em si todo o romantismo dos anos vinte e cinco: é a puta berlinense por excelência, uma figura do destino, que trai porque é sempre traída. Quanto ao resto, em tudo Brecht segue John Gay, se exceptuarmos a coroação da rainha em que, na subtileza duma réplica, encontra a ideia de que se socorre para fazer um dos motores espectaculares da *Ópera*.

A intenção de John Gay não oferece dúvidas: *A ópera dos pedintes* é animada de uma vontade virulenta de crítica social. Apresentando os pedintes, é para os ricos, os aristocratas e os grandes burgueses que Gay remete o espectador do seu tempo. As classes inferiores reflectem a imagem das classes superiores da sociedade inglesa de então. A origem de classe e as boas maneiras não servem para nada porque só o dinheiro conta. De alto a baixo da escala social, nobres, burgueses ou bandidos agem todos da mesma maneira. «O dinheiro lava as reputações. Não há mancha ou nódoa que não se possa limpar. Hoje, um patife com dinheiro pode ter relações com fidalgos e a sociedade está longe de ter pelos patifes o mesmo desprezo que vós tendes.» De resto, entre nobres, bandidos e burgueses, os acordos são a regra. «O capitão bem sabe que, se a sua profissão é roubar, a nossa é mandar prender o ladrões. A cada um as suas obrigações. Não há que ver mal nisso.» Acrescentemos que o sr. Peachum era, para toda a gente em Inglaterra, a caricatura de Walpole, o primeiro-ministro britânico de então. Gay não esconde as suas intenções, proclama-as mesmo pela boca do Pedinte-pregoeiro: «Do princípio ao fim da peça, notareis tal semelhança de atitudes nas classes superiores e inferiores da sociedade que vos será difícil decidir se são os fidalgos que imitam os bandidos, ou se são estes que imitam os fidalgos. Se a peça terminasse como eu tinha

pensado primeiro, teria uma moral admirável: demonstraria que as pessoas de mais baixa condição têm vícios como os ricos... com a diferença de que são castigados.» A sátira de John Gay nada perdeu da sua virulência, ainda hoje.

O teatro como crítica do teatro

Ao adaptar *A ópera dos pedintes*, Brecht procurou conservar a violência satírica de John Gay. Mas não o podia conseguir directamente, pois as personagens de John Gay, mesmo transpostas para a época vitoriana, não remetiam os espectadores alemães de 1928 para nada de real. Por isso, Brecht substituiu a sátira imediata de Gay por uma sátira e uma crítica em segundo grau. Não actualizou *A ópera dos pedintes*, pelo contrário, tornou-a irreal: por exemplo, reforçando, à custa de Peachum, que era a personagem principal, a figura de Macheath, dito Mackie Naifa[7], e dando-lhe uma envergadura quase romântica, pela qual muitos, sobretudo os actores, se deixaram seduzir. *A ópera dos pedintes* era linear, directa e sem a menor ambiguidade. A *Ópera de pataco* é barroca, densa, voluptuosamente complicada: está construída não sobre um, mas sobre dois ou três planos. Integra todos os géneros: a palavra, a declamação, o canto e, no interior de cada um, todas as formas em voga no momento em que a obra é escrita. O canto, por exemplo, são umas vezes corais luteranos, outras vezes romanzas, outras vezes ainda marchas militares, jazz e Bach, sem esquecer a paródia da ópera da cena final.

Todas as boas representações da *Ópera de pataco* testemunham esta abundância e prodigalidade. A *Ópera* é um espectáculo completo — não ouso escrever total. Um superespectáculo. Mas não nos deixemos enganar, pois a sátira de Brecht, a sua crítica vai funcionar a esse nível. Ela é menos uma crítica social do que uma crítica teatral, do que uma crítica do teatro pelo teatro.

---

[7] Versão de Paulo Quintela, in *o. c.*

Certamente, como Gay, Brecht teve o cuidado de fazer com que reconhecêssemos no dinheiro o único valor em que assenta a nossa sociedade, em Peachum, o explorador dos mendigos, um grande burguês que conseguiu um grau de organização e de racionalização que lhe permite já não sujar as mãos, em Mackie Naifa e nos bandidos os pequeno-burgueses que ainda são obrigados a meterem a mão na massa. Antes de ser enforcado, Mackie volta-se para o público e tira a moral da história: «Senhoras e senhores, tendes na vossa frente um dos últimos representantes de uma classe votada ao desaparecimento. Nós outros, pequenos artesãos, com métodos antiquados, que trabalhamos com insignificantes pés-de-cabra, somos esmagados pelas grandes empresas financiadas pelos bancos. O que é uma gazua comparada com uma acção de sociedade anónima? O que é um assalto a um banco comparado com a fundação dum banco? O que é matar um homem comparado com o facto de lhe dar um trabalho remunerado?» Mas mais do que destes traços satíricos, por mordazes que sejam, a virulência da *Ópera de pataco* deriva da acção especificamente teatral desta obra, do seu carácter de provocação pelo espectáculo.

Um espectáculo-armadilha

A *Ópera de pataco* é destinada ao consumo do público habitual dos teatros, do público burguês. Foi feita para ele — demasiado feita para ele. É, como o escreveu Brecht, «uma espécie de resumo do que o espectador deseja ver da vida, no teatro». Um espectáculo de paródia, uma anti-opereta. Um espectáculo-armadilha, onde o espectador burguês vai deixar-se prender. «Porque vê nele coisas diferentes do que pensava ver, porque vê os seus desejos», a sua simpatia pelos bandidos, a sua piedade pelos mendigos, a sua atracção pelo pitoresco, «criticados no momento em que se realizam — não se apercebendo como sujeito, mas como objecto — é levado, pelo menos teoricamente, a conferir ao teatro uma função nova».

A música de Kurt Weill e as canções de Brecht têm aqui um papel fundamental. Introduzem neste superespectáculo burguês esse acréscimo que o faz balançar e revelar como um espectáculo para burgueses. Exaltando os desejos inconfessados dos espectadores, minam a sua adesão idílica ao espectáculo. Assim, a irrealidade da *Ópera* remete para a realidade do homem-animal burguês. Dos sonhos burgueses, Brecht incita-nos a passar à realidade burguesa.

No fim de cada acto, volta-se para o público e põe esse mesmo público em questão:

1

Meus senhores, que nos vindes pregar:
Vivei na graça, fugi do pecado,
Antes, dai à gente que mastigar.
Só, depois, falai: sereis escutados.
Amais vossa pança e nosso bom lado,
Vá lá! depois, ouvidos vos s'rão dados
(Sobr'isto tudo podeis dissertar):
Os comes antes, depois a moral!
É preciso, antes, aos pobres dar
Do bolo, p'rá sua fome animal!

Pois de que vive o homem?

E de que vive o homem? De sempre
Torturar, explorar, esfolar, devorar o homem!
O homem vive de esquecer sempre
Que, ao fim e ao cabo, é um homem.

Meus senhores, não podeis impedir,
Só de crimes o homem subsistir!

2

Dizeis qu'uma mulher fica com dores
Quand'as saias levanta, senhores.
Antes, dai à gente que mastigar,
Só, depois, falai: sereis escutados.
Viveis da nossa fome, da cobiça
Aceitai vos digam: é demais, chiça!
(Sobr'isto tudo podeis dissertar):
Os comes antes, depois a moral!
É preciso, antes, aos pobres dar
Do bolo, p'rá sua fome animal.

Pois de que vive o homem?

E de que vive o homem? De sempre
Torturar, explorar, esfolar, devorar o homem!
O homem vive de esquecer sempre
Que, ao fim e ao cabo, é um homem.

Meus senhores, não podeis impedir,
Só de crimes o homem subsistir![8]

O final da *Ópera de pataco,* com a chegada do mensageiro a cavalo que vem indultar Mackie, na hora da morte — em Gay o final também é forçado, um final feliz porque é essa a regra na ópera — eleva esta crítica à segunda potência: parodiando a ópera italiana tradicional, estabelece a irrealidade de todo o espectáculo. Desmascara-o como o espectáculo burguês por excelência, de tal modo espectáculo e de tal modo burguês que só pode terminar com o mais grosseiro dos artifícios.

A *Ópera de pataco* abre sobre o vazio, dá a vertigem do vazio. Depois, só poderia haver para Brecht um outro teatro — ou a repetição desta *Ópera,* uma radicalização deste espectáculo-armadilha, deste espelho para os burgueses: *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny.*

---

[8] Final do segundo acto da *Ópera de pataco.*

A Idade de Ouro burguesa

Desta vez, é uma verdadeira ópera que Brecht e Kurt Weill compõem a partir dos *Cantos de Mahagonny* que figuravam nos *Sermões domésticos.* Esta obra teve duas versões. A primeira intitulava-se *Pequena Mahagonny* e foi apresentada durante o festival de música de Baden-Baden, em 1927: era uma dramatização, com cartazes e imagens desenhados por Gaspar Neher, desses poemas; o próprio Brecht escreveu uma parte da música[9], depois arranjada por Kurt Weill. A segunda, consideravelmente aumentada, *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny,* foi estreada em Leipzig, em Março de 1930, e desencadeou um belo tumulto. Um crítico contemporâneo descreve-o assim: «Um senhor muito digno, vermelho de cólera, tirou da algibeira um molho de chaves e fez barulho com elas, para lutar contra o teatro épico. A esposa acompanhava-o nessa hora decisiva: com os dois dedos metidos na boca, os olhos quase fechados e as bochechas inchadas, assobiava, mais forte do que o barulho das chaves.»

Porque *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny* já não tem o «encanto» da *Ópera de pataco,* nem a sua riqueza, nem a sua prodigalidade. Esta narrativa da fundação e da queda da cidade de Mahagonny é voluntariamente pobre, caricatural e desenhada a traço grosso. Nela, a denúncia prevalece sobre o fascínio.

Mahagonny, cidade de prazeres, no Alasca, foi fundada para que os homens pudessem fugir de um «mundo que é mau, onde não há paz, nem concórdia, e onde nunca se tem nada de sólido e seguro». Porém, nesta

---

[9] É Brecht quem compõe a música destinada a acompanhar as suas primeiras obras. Sabe-se que fez parte, em 1920, da banda de feira do cómico popular Karl Valentin, que o influenciou e para o qual escreveu várias peças de um acto: *die Hochzeit (A boda), der Bettler oder der tote Hund (O mendigo ou o cão morto), Er treibt einen Teufel aus (Expulsando um diabo)* e *Lux in tenebris.*

Para todas as obras posteriores, Brecht trabalhou em estreita colaboração com compositores: Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau, etc.

«cidade de sonho» as pessoas aborrecem-se e a empresa ameaça falhar, quando, uma noite, à aproximação do furacão, Paul Ackermann, um lenhador, «descobre as leis da felicidade humana»:

Para que é preciso um furacão?
Que vale um tufão terrífico
Comparado ao homem quando se quer divertir?
(...)
Não precisamos de furacões
Não precisamos de tufões
Pois todo o medo que eles metem
Sabemos metê-lo
Sabemos metê-lo
Sabemos metê-lo mesmo sem eles [10].

E Paul Ackermann, retomando o poema dos *Sermões domésticos*, «Não vos deixeis seduzir!», instaura em Mahagonny o reino da liberdade absoluta. Agora «tudo é permitido», é a lei da selva, cada um por si e Deus por ninguém:

Quem faz a cama nela se deita.
Ficas sem roupa, se estavas nu.
Se alguém te pisa, esse sou eu.
Mas o pisado, ai, esse és tu [10].

Todos os tabus desapareceram, e as hipocrisias e as aparências também. O tédio de uma vida respeitável dá lugar à fúria por uma vida total. Os finais da *Ópera de pataco* ganharam corpo no teatro. Sucedem-se descrições de costumes:

Primeiro está a barriga.
Em segundo, o amor fazer.
Em terceiro, vem a briga.
A lei, depois, é beber.
E, antes de mais, é sabido
Que cá tudo é permitido [10].

---

[10] Versão de Jorge de Sena, in *o. c.*

Tudo, menos uma coisa: não pagar as despesas, não ter dinheiro. Paul, o fundador da nova cidade de Mahagonny, não pode pagar um whisky: será condenado à morte «por falta de dinheiro, o maior crime que se pode cometer na terra». A Idade de Ouro de Mahagonny fora fundada sobre o dinheiro: era uma idade de ouro burguesa. E Paul, que procurava a «verdadeira vida», não a encontrou: «Agora compreendo: quando cheguei a esta cidade para comprar por dinheiro a alegria, os meus dias já estavam contados. Cá estou sentado e nada aproveitei. Era eu mesmo quem dizia: cada um corta da carne a fatia de que gosta. Mas a carne estava podre! A alegria que comprei alegria não era, e a liberdade por dinheiro não era liberdade. Eu comia e não ficava satisfeito, bebia e ficava cheio de sede» [10]. Quando Paul morre, a miragem de Mahagonny e da sua liberdade absoluta destrói-se por si própria. Na confusão dos slogans ficou «a miséria e a hostilidade generalizada de todos contra todos». Em Mahagonny, como por toda a parte, na nossa sociedade, «o dinheiro é a única coisa sólida e segura».

A mentira do teatro

A Idade de Ouro é uma mentira burguesa. A ópera também é uma mentira: a forma «culinária», por excelência, do teatro burguês, como Brecht o repetiu muitas vezes. *Mahagonny* teatraliza esta dupla mentira, estética e ética, levada às últimas consequências e assim denunciada: «*Mahagonny* é mesmo culinária — tanto quanto convém a uma ópera — mas tem uma função social: põe em questão o seu próprio carácter culinário e ataca a sociedade que tem necessidade de tais óperas. Digamos que está ainda pousada no ramo velho, mas já o vai serrando, distraidamente ou por engano.»

Mahagonny convida-nos ao mesmo tipo de subversão que a *Ópera de pataco:* espectáculo burguês que se finaliza sobre a sua própria negação. Mas desta vez o mal-entendido já não é possível. Em *Mahagonny*, a paródia da sociedade burguesa é levada demasiado longe para que o espectador burguês se deixe ir na conversa. A própria música de Weill já não tem o mesmo encanto da música da *Ópera de pataco.* O espectáculo de *Mahagonny* revela directamente o podre da Idade de Ouro. «O bolo está podre», completamente. Em vez de terminar com um coro em uníssono, a ópera acaba numa cacofonia.

A comédia burguesa mudou de sinal, tornou-se um pesadelo. *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny,* depois da tumultuosa estreia de Leipzig, esteve longe de conhecer o êxito da *Ópera de pataco.* O público que se tinha entusiasmado com Mackie e com o pitoresco das representações da *Ópera* — representações que iam muitas vezes contra as intenções de Brecht, ao ponto de transformarem a obra numa fantasmagoria social, como foi o caso do filme de Pabst [11] — recusou *Mahagonny.* Nesta cidade de prazeres já não podia reconhecer, porque excessivamente deformada, a cidade dos seus sonhos, nem aceitar que lhe pusessem à mostra, tão cruamente, o seu principal motor, o dinheiro.

A ruptura entre Brecht e o teatro tradicional — pelo menos, o teatro burguês — consumara-se. A partir de agora, Brecht não pode mais utilizar a astúcia. Não pode continuar a destruir o velho teatro lá dentro. Tem de se colocar, decididamente, do lado de fora. Caso contrário, condenar-se-ia a ser absorvido ou a perder a eficácia.

---

[11] Sabe-se que Brecht não concordou com o filme de Pabst. Tinha sido contratado pela produtora, a Nero Film, para escrever o argumento, um argumento que ele desejava bastante diferente da obra teatral. Perante o seu desentendimento com Pabst, retirou-se e moveu um processo à produtora, que perdeu. Para mais pormenores sobre este assunto, consultar o artigo de Lotte H. Eisner já citado e o terceiro caderno dos *Versuche* que contém, para além do texto da *Ópera de pataco, der Dreigroschenfilm (O filme de pataco)* e *der Dreigroschenprozess (O processo de pataco).*

EXERCÍCIOS DIDÁCTICOS

«Eu sou o último escritor católico.» [1]

NOVOS MEIOS, UMA NOVA FUNÇÃO

Brecht tem consciência de que a transformação do teatro não se pode fazer progressivamente, no interior do sistema estabelecido. Este está bloqueado por aquilo que Brecht chama «o primado do aparelho», ou seja, a infra-estrutura teatral, económica e social: «Este aparelho só tolera o que a sociedade necessita para se reproduzir. Já não se julga pela sua capacidade de produzir obras de arte: são estas que são julgadas segundo a sua conformidade com aquele aparelho. Em vez de ser um meio para os criadores, é um meio contra eles, contra as suas criações.»

Uma ruptura

É preciso, pois, escapar àquele «aparelho»: adoptar novos meios dramatúrgicos, novos materiais para a representação e novos modos de distribuição. Só assim a função de teatro pode ser mudada. Desta vez, a ruptura é total: Brecht renuncia ao «culinário» e escolhe o «didáctico».

E rompe com a organização teatral estabelecida. Esta pertence completamente à burguesia. Apenas serve e apenas pode servir para perpetuar-lhe o reinado, fornecendo-lhe o que precisa: divertimentos que não ponham em causa o seu poder. Brecht pretende escapar a este círculo vicioso. Existem outros meios de representação e de difusão do espectáculo teatral, outro público sem ser o público habitual dos teatros, sem ser o público burguês: por exemplo, as crianças das escolas, os membros das associações de jovens, das associações laicas, das associações de trabalhadores e, antes de todos, dos corais de trabalhadores, muito numerosos na Alemanha de então. A federação dos corais de trabalhadores, de orientação social-democrata, congregava, em 1930, mais de 14 000 corais, ou seja 560 000 participantes, dos quais mais de 70 % eram operários[2]. Alguns destes corais, como o Coro Misto de Berlim, que foi durante muito tempo dirigido por Hermann Scherchen, ambicionavam promover uma arte «revolucionária»[3].

---

[1] Citado por Walter Jens, in *Moderne Literatur, moderne Wirklichkeit,* Neske Verlag.

Estes corais, estas associações e estas escolas tinham um reportório muitíssimo limitado, ou um reportório tradicional que não lhes convinha. Pediam, pois, obras, meio teatrais, meio musicais, que lhes fossem especialmente destinadas. Brecht resolveu corresponder a esse pedido e criar um teatro que pertencesse só a eles. Esperava «libertar estas manifestações importantes de todas as dependências e confiar a sua execução àqueles a que se destinam e que são os únicos que as utilizam: os corais de operários, os grupos de teatro amador, os coros e as orquestras de estudantes, numa palavra, àqueles que não são nem compradores, nem comerciantes de arte, mas que, simplesmente, a querem praticar».

Esta mudança da infra-estrutura do teatro devia igualmente provocar modificações na sua estrutura e na sua função. Depois de chamar a atenção para o facto de que «os corais de operários tinham, na Alemanha, meio milhão de membros», Brecht fazia notar que «a questão de saber o que se passa na cabeça do que canta é pelo menos tão importante como saber o que se passa naquele que escuta». Isto queria dizer que o acento não devia ser posto no resultado deste novo trabalho teatral, no próprio espectáculo, mas na maneira como atingir o resultado, na execução. Em vez de procurar divertir, era preciso procurar instruir, procurar educar. A arte já não se destinava, antes que tudo, ao consumo: devia ser praticada. Tratava-se, literalmente, de fazer, de re-fazer colectivamente o teatro.

Donde a concepção de Brecht de um teatro didáctico, estreitamente ligado ao ensino, à pedagogia. Não de um teatro ao serviço da pedagogia, como é o caso de algumas escolas onde o teatro é utilizado como um meio mnemotécnico, nem mesmo de uma pedagogia ao serviço do teatro — o fim seria então iniciar os alunos ou os participantes nos «mistérios» da arte, de os formar para o teatro — mas de um teatro que seja ele próprio pedagogia e onde os executantes, cantores e actores, tenham como tarefa ensinar, instruindo-se. Levado às últimas consequências, as diferenças entre actores e espectadores desapareciam: pelo simples facto de participar nos coros, o público já faz parte da acção. Ora, «fazer é melhor que ouvir».

Assim, o homem, o trabalhador, poderia ele próprio construir-se, construindo o seu próprio teatro.

Espectadores activos

A primeira tentativa de Brecht neste sentido é a sua Lehrstück[4], *O voo dos Lindberghs*[5]. Assim o comentava Brecht: «*O voo dos Lindberghs* não tem nenhum valor se com ele não se aprender nada. Não possui qualidade artística se não justificar uma representação com que se possa aprender. É um instrumento de ensino.»

---

[2] Para melhor precisão, consultar *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts, 1918-1933*, de Ernest Schumacher (p. 290 e seguintes) Rütten und Loening, Berlim, 1955.

[3] Este Coro Misto de Berlim participou, com dois outros corais operários, na criação de *A Decisão*, no dia 30 de Dezembro de 1930, em Berlim, dirigida por K. Rankl e com a participação de Granach, de Busch, de Topitz e de Helene Weigel no papel do jovem camarada — participação essa que não se efectuou sem provocar polémica no interior da federação dos corais de trabalhadores.

[4] Lehrstück: peça que ensina, peça didáctica.

[5] Brecht mudou este título para *O voo sobre o Oceano* e suprimiu o nome de Lindbergh, substituído por «aviador», por este ter vindo a participar em movimentos fascistas.

Na realidade, é a narrativa de um combate: o combate de Lindbergh durante o seu primeiro voo sobre o Atlântico. «Um combate contra a natureza» e, também, o combate de Lindbergh consigo próprio. A narrativa de uma conquista: a do espaço aéreo, mas, sobretudo, a de um novo saber arrancado ao domínio da ignorância que é, também, o domínio de Deus.

O ensinamento de *O voo dos Lindberghs* não está apenas na glorificação do comportamento racional, científico, de Lindbergh, oposto às mistificações do sentimento e da mística: está na participação do espectador, ou do ouvinte, nessa glorificação, na conquista do racional por ele próprio. Porque *O voo dos Lindberghs*, que foi tocado pela primeira vez, com música de Kurt Weill, na Semana Musical de Baden-Baden, em 1929, é uma Radio-Lehrstück, uma peça didáctica para rádio, concebida com o fim de o maior número de pessoas nela tomar parte. Pode ter, de um lado, um conjunto de instrumentistas, coros, elementos para fazerem ruídos, susceptíveis de serem substituídos por uma fita magnética ou por um disco, e, do outro, solistas — Brecht transformou a parte do solista numa parte múltipla: assim, já não era Lindbergh que falava, mas os Lindberghs — e coros nos quais os espectadores ou os ouvintes podem, à vontade, tomar parte. Entre estes dois grupos, ora havia uníssono, ora sucessão, ora, ainda, colaboração, mas sempre de uma maneira muito simples, de modo que a execução da obra fosse acessível a todos, como Brecht sublinhava: «O texto deve ser lido e cantado mecanicamente, com pausas no fim de cada verso.»

Esta forma é muito próxima da oratória ou da cantata, com a diferença de que *O voo dos Lindberghs* foi feito menos para ser escutado do que para dar a oportunidade de uma acção colectiva, de uma celebração comum da razão:

No fim do milénio segundo da nossa era
Nossa simplicidade temperada como aço
Ergueu-se no espaço
Demonstrando-nos o que era possível
Sem que ficasse esquecido
O que era inacessível.
Este canto lhe é dirigido.

Brecht procura provocar «uma espécie de despertar no ouvinte, a sua reactivação para que, de novo, passe a ser o que produz». A intenção é, também, de assegurar à sua Lehrstück a maior difusão na rádio e nas escolas. Depressa a isso teve que renunciar: uma vez mais, encontrou pela frente o «primado do aparelho». O conteúdo de *O voo dos Lindberghs*, com o seu racionalismo abstracto e abrupto e o seu ateísmo declarado — «quem quer que eu seja e em que disparates acredite, quando voo sou um verdadeiro ateu» — só podia suscitar o veto das autoridades da República de Weimar.

O mesmo aconteceu com as outras Lehrstücke de Brecht, excepção feita a *O que diz sim*. A substituição dos mecanismos tradicionais do mercado teatral por outras formas de distribuição, a transformação de espectadores passivos em espectadores activos, em actores, a implantação do teatro nos meios operários, numa palavra, a experiência de uma arte proletária — bastante próxima, embora diferente na sua estrutura, do que se chamava então Proletkult — não podia ser tolerada pela sociedade alemã, já sensibilizada pela crise e minada pelo fascismo. Os próprios meios de vanguarda berlinenses ficaram inquietos: *A decisão* foi recusada pela direcção artística de A Música Nova, Berlim 1930 — que contava entre os seus membros Paul Hindemith — primeiro, com receio das reacções desfavoráveis dos comanditários dessa sociedade, depois, com o delicioso pretexto da «mediocridade formal» do texto de Brecht.

Mais uma vez, Brecht chocava com o aparelho. Tinha tentado transformá-lo do exterior, mas isso não era suficiente. Era preciso ignorá-lo. Assim, a 10 de Dezembro de 1930, *A decisão* foi representada em Berlim, exclusivamente com coros de operários. Mas era já demasiado tarde: as eleições para o Reichstag tinham sido marcadas por um considerável avanço hitleriano. A crise económica acabava de rebentar. O fim da Alemanha de Weimar estava próximo.

O EINVERSTÄNDNIS [6]

Nas suas Lehrstücke, Brecht não se limita à procura de novos meios para o teatro. Retomando, em 1929, *O voo dos Lindberghs*, com a modificação do nome do herói, que já não é Lindbergh, mas Nungesser, amplifica e substitui a glorificação única da razão conquistadora por uma dupla problemática: a da renúncia do indivíduo a si próprio e a de uma transformação necessária do mundo. Trata-se de *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* — à letra, *A Peça didáctica de Baden-Baden sobre o estar de acordo* ou, na edição francesa do teatro completo, *A importância de estar de acordo* [7] — criada em Baden-Baden em 1929, com música de Paul Hindemith.

A introdução repete a do *Voo dos Lindberghs*, precisando-a. Já não se trata de não esquecer o «inacessível», mas «o não-ainda-atingido», como Brecht explicita: «No primeiro ensaio [8], escreveu-se, por lapso, o inacessível, agora rectificado para o não-ainda-atingido.»

Uma ascese

O tema central da *Badener Lehrstück* é menos o triunfo da razão do que os caminhos desse triunfo, as suas modalidades e as suas implicações. Aliás, no *Voo dos Lindberghs*, Brecht já dizia:

Deixai-nos combater a natureza
Até que nós próprios passemos a ser naturais.
Porque nós e a nossa técnica ainda não somos naturais.
Nós e a nossa técnica
Somos primitivos.

Este «passar a ser natural» parecia ser natural: se Brecht colocava a natureza não aquém, mas para além de nós, é porque considerava o acesso a essa natureza como um processo natural. Ora, na *Badener Lehrstück*, faz desse acesso o produto de uma ascese. O produto do que chama o Einverständnis. Esta noção está na base dos exercícios didácticos de Brecht. Analisemos o que ela envolve na *Badener Lehrstück*.

Quatro aviadores despenharam-se e agonizam. A multidão que assiste à agonia recusa ajudá-los, porque a violência e a entreajuda formam um todo, porque só por uma acção colectiva tudo pode ser mudado, não por actos individuais — o segundo tema das Lehrstücke, ao qual voltaremos. Os quatro aviadores são, pois, postos à prova do Einverständnis: devem mostrar-se dignos de viver, de sobreviver. Para isso é preciso primeiro que se destruam, que manifestem estar de acordo com a morte, que se neguem a si próprios para reviverem. Devem aprender a estar de acordo com... tudo. É a estranha cena da *Leitura dos comentários*:

(O narrador avança com um livro nas mãos. Dirige-se para os quatro homens e lê passagens do Comentário.)
1. O que tira uma coisa ficará com ela. E a quem tiram uma coisa, ficará igualmente com ela. E aquele que tem uma coisa, a esse se lha tirará.
Aquele de nós que morre, a que renuncia ele? Não renuncia apenas à sua cama e à sua mesa! Aquele de nós que morre, esse já o sabe: «Eu renuncio ao que existe, que é bem mais do que aquilo que tenho, e isso concedo.»
Aquele de nós que morre, renuncia à rua que conhece

---

[6] A letra, compreensão em, inteligência com... Esta palavra emprega-se habitualmente na expressão *Im Einverständnis sein:* estar combinado, estar de acordo.

[7] *L'importance d'être d'accord.* N. E.

[8] *Ensaio:* era assim que Brecht intitulava as suas peças (ver p. 51). Trata-se do *Voo dos Lindberghs.*

e, também, à que não conhece. Às riquezas que tem e, também, às que não tem. À própria pobreza. À sua própria mão.

E, agora, como levantar uma pedra sem estar treinado? Como levantar uma grande pedra? Como renunciará à sua mesa aquele que não está treinado na renúncia, como renunciará ele a tudo, o que tem e o que não tem? À rua que conhece e também à que não conhece? Às riquezas que tem e também às que não tem? À pobreza? À sua própria mão?

2. Quando aquele que pensa foi apanhado pela grande tormenta, estava sentado num grande carro e ocupava muito espaço. Primeiro, desceu do carro; depois, despiu-se; em seguida, estendeu-se no chão. E assim venceu a tormenta, na sua mais pequena grandeza [9].

Os aviadores abatidos interrogam o narrador:

Venceu a tormenta?

O narrador:

Na sua mais pequena grandeza, venceu a tormenta.

Os aviadores abatidos:

Na sua mais pequena grandeza, venceu a tormenta.

O narrador:

3. Com o fim de encorajar um homem a morrer, aquele que pensa disse-lhe para renunciar aos seus bens. Quando a tudo tinha renunciado, só lhe restava a vida. «Renuncia mais ainda» — diz aquele que pensa.

4. Quando aquele que pensa venceu a tormenta, e se a venceu, é porque conhecia a tormenta, é porque estava de acordo com ela (einverstanden mit...). Da mesma maneira, se quereis vencer a morte, só a vencereis quando a conhecerdes e quando estiverdes de acordo com ela. Logo, aquele que procura estar de acordo deve contentar-se com a pobreza. Não às coisas! As coisas podem ser tiradas, não há nenhum acordo. Que não se agarre tão-pouco à vida. A vida pode ser tirada, não há nenhum acordo. E que não conserve os pensamentos, os pensamentos podem ser levados, e não há nenhum acordo.

---

[9] Tradução à letra da expressão alemã: die kleinste Grosse.

A prova da «mais pequena grandeza»

O homem deve passar pela sua «mais pequena grandeza». O acesso ao domínio da razão e da história tem esse preço. A prova do Einverständnis culmina num exame em que os quatro aviadores, três mecânicos e um piloto, são convidados a abdicar, não apenas da vaidade, do orgulho, mas até da sua personalidade, demonstrando assim que tinham atingido a sua «mais pequena grandeza», que já não estavam prisioneiros de nada, nem do seu voo, nem da sua glória, nem do seu nome, nem dos homens que estavam à sua espera, nem mesmo da sua vida. Os três mecânicos triunfam:

— Quem morre, pois, se morrerdes?
— Os que foram muito elogiados.
— Quem morre, pois, se morrerdes?
— Os que mal se tinham erguido no espaço.
— Quem morre, pois, se morrerdes?
— Os que já ninguém espera.
— Quem morre, pois, se morrerdes?
— Ninguém.
— Agora já sabeis!
Ninguém morre se morrerdes.
Agora já
Atingistes a vossa mais pequena grandeza.

Apenas o aviador não vence a prova:

Mas eu, ao voar
Atinjo a minha maior grandeza.
À minha altura ou mais alto que eu não voava
Ninguém.
Não me elogiaram bastante, a mim,
Nunca me poderão elogiar bastante.

Eu voei para nada e para ninguém.
Eu voei por voar.
Ninguém me espera, eu
Voo acima de vós, eu
Nunca morrerei.

Quer dizer que morrerá:

Oh homem (...) és demasiado grande,
És demasiado rico,
És demasiado tu próprio.
Eis porque não podes morrer.

Mas
Mesmo esse que não pode morrer
Morre.
Mesmo esse que não pode nadar
Nada.

Não morrerão os que aceitaram a morte. Os que passaram por ela. Os que estão de acordo com ela. É essa a lição do Einverständnis.

Voltamos a encontrá-la nas duas Lehrstücke seguintes de Brecht: em *O que diz sim* e na *Decisão*. Nesta, é o jovem camarada que tendo, com os seus erros, posto em perigo o movimento revolucionário, aceita morrer às mãos dos seus camaradas, entrega-se à morte e, literalmente, apaga-se a si próprio, ao consentir no seu desaparecimento numa fossa de cal, «com a ajuda» dos seus camaradas: «Para bem do comunismo, de acordo com o avanço das massas proletárias de todas as nações, eu digo sim à expansão da Revolução em todo o mundo.» Já antes, os militantes revolucionários tinham renunciado ao seu próprio rosto, substituindo-o por uma máscara. Porque «aquele que luta pelo comunismo de todas as virtudes apenas possui uma, a de lutar pelo comunismo».

Em *O que diz sim*, um jovem aluno participa numa expedição para lá da montanha para trazer medicamentos que salvarão a cidade de uma epidemia. No caminho, adoece. Então, ele diz *sim* à tradição que estabelece que o doente tem de se sacrificar pelo bem de todos. «Rendendo-se perante a necessidade», diz sim à sua própria morte. «Porque, antes de tudo, importa estar de acordo.»

O Einverständnis é uma ascese que se pode, não sem razão, comparar com a atitude cristã da renúncia. Mas não tem, em si, qualquer valor e não pretende alcançar o céu. Não é imitação de Jesus Cristo. Diz respeito à matéria. É uma aprendizagem do mundo, deve ser ensinado. As Lehrstücke são o ensino do Einverständnis: Brecht estabelece aí as bases de uma pedagogia da ascese materialista.

Uma pedagogia ambígua

Já foi sublinhado que, para escrever as Lehrstücke, Brecht se inspirou nas peças de Nô japonês de Zeami, tais como as conhecia pelas traduções de Arthur Waley e por intermédio de Elisabeth Hauptmann, assim como nas peças escritas pelos jesuítas do tempo da contra-reforma, para os alunos dos seus colégios — obras às quais Walter Benjamin dedicou um longo e exemplar estudo [10]. Muito diferentes das *Paixões* da Idade Média, que pretendiam antes de tudo tocar o coração e os sentimentos dos espectadores ao colocar-lhes na frente dos olhos imagens da Paixão, essas obras eram, na realidade, verdadeiros exercícios de educação, com os quais os jesuítas pretendiam formar os seus alunos «cristãmente, moralmente e até mundamente», não para lhes aumentar a fé, mas com o fim de lhes dar armas para defenderem essa fé, enfrentarem o mundo e nele agirem como cristãos, lutando pelo triunfo da contra-reforma. Daí resulta, sem dúvida, que o significado de algumas Lehrstücke permaneça ambíguo. Acentuando a ascese — uma ascese radical, visto que vai até à aceitação da morte — Brecht aborda o comunismo, como o notou, muito justamente, Ernst Schumacher, de uma maneira essencialmente ética. Faz do comunismo o resultado de uma escolha individual. Dá mais valor às intenções do que às acções, à psique do que à praxis. O seu comunismo é uma educação mística.

---

[10] *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* in *Schriften,* vol. I, (Suhrkamp Verlag).

Na Alemanha, as reacções de então são testemunho dessa ambiguidade. Insistindo sobre o valor formal, ritual da *Badener Lehrstück*, a crítica aplaudiu a ascese, nada dizendo sobre o seu conteúdo: o acesso do indivíduo à colectividade. *O que diz sim*, representado no âmbito da sociedade da Música Nova, Berlim 1930, foi imediatamente adoptada pelos cristãos, que viram no sacrifício — palavra que Brecht nunca empregou na peça — da criança o reconhecimento de «um mundo real que é o mundo de Deus» (Walter Dirks). Karl Thieme escreveu mesmo: «Há muitos séculos que a verdade cristã não era compreendida de uma maneira tão clara, tão simples, tão directa, como nesta peça espantosa e cativante do princípio ao fim. Apresentar o Einverständnis, o consenso e o sacrifício da própria vida para bem de um mundo que sofre, não como um acto excepcional de heroísmo, mas como um simples costume herdado dos antepassados, ninguém hoje em dia saberia fazê-lo melhor do que este ateu.» Da mesma maneira, os meios dirigentes da República de Weimar abriram as portas das suas escolas a *O que diz sim*.

Apesar da sua aparência impessoal, as Lehrstücke coincidem com uma conversão. Implantam-se na vontade de Brecht em passar a ser comunista. Rompendo com a sociedade burguesa que tinha atacado e escandalizado, mas que o consagrara, Brecht faz dessa ruptura um holocausto. Sacrifica-se a si próprio e sacrifica as suas próprias obras. Sacrifica até uma parte do seu talento de escritor, de homem de teatro — a que lhe tinha dado a glória: as suas Lehrstücke são de uma implacável, de uma monástica secura, fazem ranger os dentes. À abundância, à prodigalidade da *Ópera de pataco*, sucede uma draconiana economia de vocabulário, uma implacável rigidez de construção.

Ernst Schumacher definiu bem esta «tentação» de Brecht: «Vindo de um mundo onde todo o colectivismo é considerado como o mal absoluto e todo o individualismo sentido e admitido como a única atitude humana verdadeira, Brecht cai no extremo oposto, negando sistematicamente o indivíduo, a pessoa.» E ele próprio

bem depressa se deu conta. Na introdução à *Badener Lehrstück*, declara: «Esta Lehrstück está de facto inacabada. Confere demasiada importância à morte, considerado o seu reduzido valor de uso.»

«TUDO DEVE SER TRANSFORMADO»

A prova do Einverständnis é inseparável do segundo tema das Lehrstücke: a necessidade de uma transformação radical do mundo pela acção dos homens, nessa acção se transformando a si próprios.

Já em *O voo dos Lindberghs* Brecht o anuncia: é preciso «combater a natureza até que nós próprios passemos a ser naturais». Retoma e desenvolve esta ideia na *Badener Lehrstück* e precisa-a na *Decisão*. Bem depressa este tema ultrapassa o do Einverständnis, tornando-se o próprio objecto da pedagogia das Lehrstücke.

O mundo em causa

Um exemplo retirado da *Badener Lehrstück*. Aos quatro aviadores despenhados, que pedem água para beber e uma pedra para apoiar a cabeça, a multidão responde primeiro sim. O coro inverte então a questão e pergunta à multidão se os aviadores a tinham ajudado. A resposta é não. O debate está aberto: é costume o homem ajudar o homem? Segue-se uma demonstração em três partes, notável, sobretudo, pelo último quadro: uma cena de palhaços em que um gigante é desmembrado por dois palhaços que pretendem ajudá-lo [11]. Conclusão: o homem não ajuda o homem — Brecht precisa-o —

---

[11] Este quadro anuncia, em certa medida, *A grande e a pequena manobra* de Arthur Adamov e antecipa-se, pela crueldade burlesca, ao episódio de Lucky em *À espera de Godot*, de Samuel Beckett. E provocou um violento escândalo, quando da criação da *Badener Lehrstück*, em Baden-Baden, em 1929.

na nossa sociedade, fundada na luta do homem contra o homem. É o coro que retira a lição:

Não conteis com uma ajuda.
Para recusar ajuda, a violência é necessária
Para pedir ajuda, a violência é também necessária.
Enquanto reinar a violência, pode-se recusar ajuda.
E quando já não reinar a violência, nenhuma ajuda
[será necessária.
Não peçais ajuda, mas aboli a violência.
Ajuda e violência formam um todo
E é o todo que deve ser transformado.

O debate já não é ético — deve-se ou não ajudar? — como tão-pouco trágico — é impossível ajudar e deixar de ajudar. Põe o mundo em causa. Depois de saírem vitoriosos da prova da «mais pequena grandeza», os três mecânicos retomam a tarefa: levantam voo de novo, mas este voo inscreve-se agora no mundo, para o transformar:

Mas vós que estais de acordo com o desenrolar das
[coisas
Não vos afundeis no nada.
(...)
Recebei de nós a missão
De construir de novo o vosso avião.
Começai
A voar para nós
Até onde tivermos necessidade de vós
E no momento preciso. Porque
Nós
Vos pedimos de caminhar connosco, e connosco
Transformar não apenas
Uma lei da terra, mas
A lei fundamental.
De acordo para que tudo seja transformado
O mundo e a humanidade.
E primeiro que tudo a desordem

Entre classes, essa divisão dos homens
Em exploradores e ignorantes.
(...)
Ao transformar o mundo, transformai-vos!

Um novo costume

O tema da necessidade de uma transformação global pode entrar em conflito com o do Einverständnis e modificá-lo. Prova disso é a oposição entre *O que diz sim* e *O que diz não*[12]. Nesta segunda peça, o rapazinho não aceita que os seus companheiros o atirem pela ravina «como o exige o costume antigo». Recusa o costume antigo e diz não:

O terceiro estudante: Ele disse não. Porque recusas responder como é costume? Quem diz *a* deve também dizer *b*. E, quando na altura se te perguntou se estarias de acordo com tudo o que poderia resultar desta viagem, tu respondeste sim.
O rapazinho: A resposta que vos dei era má, mas a vossa pergunta era ainda pior. Quem disse *a* não tem que dizer sempre *b*. Pode, também, reconhecer que *a* era falso. Eu queria ir buscar os remédios para a minha mãe, mas agora que eu próprio adoeci, já não é possível. Por isso, vou imediatamente fazer meia-volta, face à nova situa-

---

[12] Apresentada em numerosas escolas, *O que diz sim* também o foi na Escola Karl Marx de Berlim-Neukölln. Depois da representação desta pequena ópera, Brecht pediu aos alunos para exprimirem a sua opinião sobre a atitude do rapazinho que consente em morrer para salvar a expedição. As reacções foram em geral desfavoráveis. Os alunos da Escola Karl Marx, no debate, ou encararam outras soluções — por exemplo: transportar o rapazinho com o auxílio de uma corda — ou contestaram o seu *sim* em morrer. Então Brecht escreveu *O que diz não* e modificou *O que diz sim*. Nesta segunda versão, transformou o alcance do debate: em vez de ser uma viagem de estudos, a expedição tinha agora por fim trazer os medicamentos indispensáveis para salvar a cidade assolada por uma epidemia. Assim, o rapazinho podia dizer sim, enquanto tinha legitimamente dito não na outra peça.

ção. Peço-vos, também, para fazerem meia-volta e me levarem para casa. A viagem de estudo pode muito bem esperar. Se há algo para aprender lá, e espero que sim, só pode ser isto: que devemos regressar a casa. Porque, quanto ao Costume antigo, não me parece razoável. Tenho muito mais necessidade, agora, de um novo Costume que vamos imediatamente instituir — e antes de tudo o costume de reflectir de novo em cada nova situação.

(...)

O coro:
Assim os amigos levaram o amigo
E fundaram um novo Costume
E uma nova lei
E conduziram o rapaz.
Lado a lado, ombro a ombro, caminhavam
Enfrentando o desprezo
Enfrentando o escárnio, de olhos fechados,
Nenhum mais cobarde que o do lado.

Para além do Einverständnis, Brecht reconhece a necessidade de transformar o mundo, de modificar a natureza, uma natureza que já não é única, que não corresponde a nada original, nem eterno e é apenas o produto de um certo estado social — tema já implícito nas obras anteriores, mas nunca exprimido com tanta clareza.

Um imperativo moral

Porém, se, nas Lehrstücke, a necessidade de transformar o mundo se exprime claramente, permanece, contudo, abstracta. Pretende ser científica, rigorosa. Ora, ela deriva mais de um imperativo categórico moral do que social. O que é preciso na realidade transformar?

O todo, mas isso é fácil de dizer. E transformá-lo como? A partir de quê?

Pela sua própria forma, as Lehrstücke, esses exercícios de educação, condenam-se à imprecisão: denunciam com força a necessidade de uma transformação, mas não indicam o conteúdo. O revolucionário brechtiano — o que devia ser formado pelas Lehrstücke — é um modelo, uma atitude de espírito, mas não é um homem.

Sem dúvida, *A decisão* é mais concreta que a *Badener Lehrstück*. Nela, Brecht aborda os processos de transformação e os problemas da prática revolucionária. Mas esta prática é sempre concebida de maneira geral: não é deduzida da situação real de um país num dado momento, tendo em conta a relação de forças existente. É, antes de tudo, educação: «Aos trabalhadores chineses, nós trazemos os ensinamentos dos clássicos e dos divulgadores, o abc do comunismo. Aos que vivem na ignorância, o conhecimento da sua condição. Aos oprimidos, a consciência de classe, e aos operários conscientes, a experiência da Revolução.» E os agitadores prosseguem: «Nós não tínhamos pão para os famintos, mas tínhamos o saber para os que vivem na ignorância. Por isso explicámos as causas profundas da miséria: não acabámos com a miséria, mas explicámos como acabar com a miséria.» A acção revolucionária brechtiana baseia-se primeiro que tudo nos ensinamentos dos clássicos — mais que nas lições da realidade. É mais dogma que acção propriamente dita. E recusa. Não transforma. Ainda.

Daí resulta, sem dúvida, o carácter artificial e dificilmente admissível do sacrifício do jovem camarada de *A decisão*. Posto como é o problema, não há outra decisão possível para os outros três agitadores — e o próprio jovem camarada não pode deixar de dar o seu consentimento. Mas foi o problema bem posto? Faltam dados para avaliar o assunto a fundo: «a vontade inflexível de transformar o mundo» dos revolucionários de *A decisão* é a única garantia do acerto do seu acto. Lukacs já então notava: é reduzir o problema da estratégia e da táctica do partido a um problema ético [13]. Essa vontade inflexível de transformar o mundo justifica todos os actos. E encontra a sua justificação nos «ensinamentos dos clássicos» (nos livros ou no Partido?): Brecht, na realidade, não abordara a acção política concreta.

Uma aprendizagem da dialéctica

Aliás, logo disso teve consciência. Nas suas *Notas sobre A decisão*, escreve: «Há lugar, contudo, para evitar tirar de *A decisão* regras aplicáveis à actividade política fora de um conhecimento dos princípios elementares do materialismo dialéctico.» Mais de vinte anos depois, voltando ao carácter educativo formal de *A decisão*, declarava: «Esta peça não foi feita para ser lida, nem para ser vista, mas para ser representada. Para ser representada em grupo. Foi escrita não para um público de leitores, não para um público de espectadores, mas exclusivamente para alguns jovens que se juntem para a estudar. Cada um deve fazer todos os papéis, passando sucessivamente pelo lugar do acusado, dos acusadores, das testemunhas e dos juízes. Com esta condição, cada um deles poderá habituar-se a discutir e acabará por adquirir uma noção — a noção prática — do que é a dialéctica. (...) Para esta peça, e para outras da mesma natureza, tenho que escrever um prefácio comum. Nele explicarei porque, e com que fim preciso, as escrevi. Assim, o leitor ficará prevenido de que não tem que procurar nela a tese ou a antítese, argumentos a favor ou contra esta ou aquela opinião, defesas ou acusações que ponham em causa a sua própria maneira de ver, mas sim exercícios de flexibilidade exclusivamente destinados a essa espécie de atletas do espírito que devem ser os bons dialécticos. O bom ou o mau fundamento do julgamento, é um outro assunto que se refere a elementos que não introduzi nesse debate» [14].

Resta ainda — para além do acordo (do Einverständnis) com a morte do jovem camarada — o principal ensinamento de *A decisão*:

... são precisas muitas coisas
Para transformar o mundo:
A raiva e a teimosia. O saber e a revolta,
A iniciativa rápida, a longa reflexão,
A cabeça fria e a persistência infinita,
A compreensão do caso particular e a compreensão
[do todo:
Só as lições da realidade nos podem ensinar
Como transformar a realidade.

As Lehrstücke não são ainda essas lições da realidade, são apenas uma aprendizagem antes de abordar a realidade e dela retirar lições: a aprendizagem de uma atitude puramente ética, bem como de uma compreensão e de uma acção dialécticas. Em breve, Brecht já não terá como ambição formar revolucionários, nem prepará-los para uma acção imediata. Sabe que a condição prévia de qualquer transformação da nossa sociedade é que a compreendamos na sua unidade e, simultaneamente, no seu movimento, que estejamos à altura de analisar essa sociedade, não como o resultado de relações individuais ou como um todo definido para todo o sempre, mas como o produto instável de situações individuais e de condições objectivas. É desta tarefa que ele agora incumbe o seu teatro.

O apólogo intitulado *A excepção e a regra* fornece-nos um primeiro exemplo prático: à narração das relações individuais entre um comerciante e um carregador, que terminam com o assassínio do carregador pelo comerciante, Brecht sobrepõe o julgamento dessas relações segundo as leis da nossa sociedade, que acaba com a absolvição do comerciante: «Pouco importa que o réu tivesse sido realmente ameaçado ou que se tenha sentido ameaçado. Na situação em que se encontrava, devia julgar-se ameaçado. O réu vai, pois, absolvido.» É ao espectador que cabe, agora, compreender e julgar os juízes. As contradições dos comportamentos individuais do senhor e do escravo dão origem a uma contradição mais ampla: a da justiça numa sociedade de classes. A excepção baseia-se na regra e revela a regra.

---

[13] Houve muitas discussões sobre *A decisão*, no seio do Partido Comunista Alemão. Depois de críticas formuladas, especialmente, por Alfred Kurella, Brecht modificou o texto. Não conhecemos a primeira versão. Para indicações mais precisas, remetemos para a obra de Schumacher atrás citada.

[14] Ver a introdução de Pierre Abraham para *A decisão*, na revista *Europe*, número especial dedicado a Brecht, atrás citado.

O teatro de Brecht toma nova via: encontra o concreto. Não o concreto das suas primeiras obras, esse sonho de uma natureza negativa, essa evasão na animalidade, mas o concreto da nossa sociedade. Oferece-o à nossa contestação. Expõe-nos as contradições da sociedade para que nós as possamos reconhecer, para que nos possamos reconhecer nelas e, criticando-as, criticando-nos, lhes encontremos remédio. As estrofes finais de *A excepção e a regra* impõem a Brecht um programa:

No familiar, descubram o insólito.
Sob o quotidiano, desvendem o inexplicável.
Possa tudo, dito normal, vos inquietar.
Na regra, descubram o abuso
E onde quer que o abuso se revele
Encontrem-lhe o remédio.

O VERMELHO E O NEGRO

Se existe um teatro à altura de guiar o
seu público em vez de ser o seu reboque
só pode ser o teatro proletário.

A mãe,
crítica ao espectáculo de Nova York

Brecht afasta-se das Lehrstücke. Que se veja nisso menos o reconhecimento de um falhanço que a constatação de um êxito, menos um regresso ao teatro tradicional que a criação de um teatro mais amplo do que esses exercícios didácticos.

A mudança — teórica — da função do teatro que Brecht pedia ao espectador da *Ópera de pataco* realiza-a ele próprio. O teatro épico anunciado nas *Notas sobre Mahagonny* torna-se realidade. Brecht constata-o: «Escrita no estilo das Lehrstücke, mas necessitando de actores profissionais, *A mãe* inscreve-se numa dramaturgia antimetafísica, materialista e não aristotélica. Não recorre de uma maneira tão directa, como as obras da dramaturgia aristotélica, à participação do espectador (...) Do mesmo modo que não nos mostra heróis abandonados no mundo a um destino irresistível, tão-pouco pretende abandonar o espectador à sugestão teatral. Esforçando-se por mostrar ao espectador um comportamento prático que tenha como objectivo a transformação real do mundo, deve-lhe permitir adoptar face ao teatro uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado.» E precisa que este teatro, de que *A mãe* constitui um dos primeiros exemplos, é «um teatro que vai à frente do seu público, em vez de correr atrás dele». Mais tarde, a propósito da representação em Nova York de *A mãe*, em 1935, precisará que a sua obra conjuga as técnicas do teatro burguês, no seu mais elevado grau de desenvolvimento, com o estilo proletário dos pequenos grupos teatrais criados

UNIVERSIDADE

depois da revolução russa, cujo fim era essencialmente político.

A mãe e *Santa Joana dos matadouros* não nos propõem nem um conflito, como nos dramas clássicos, nem um processo, como nas Lehrstücke, mas uma sucessão de contradições: o itinerário de um herói comprometido no mundo, actuando nele e por ele condicionado. Mas as conclusões das duas peças são opostas. Numa, esse itinerário leva a um fim feliz: a revolução e o nascimento de um mundo novo. Na outra, resulta num desastre: a derrota de Joana e a queda numa situação pior que a inicial.

UMA APRENDIZAGEM

Extraída por Brecht, Günther Weisenborn, Hanns Eisler e Slatan Dudow do romance de Gorki e de «numerosas narrativas que camaradas fizeram do seu combate quotidiano», *A mãe* é muito mais do que a adaptação de um romance ao teatro.

Não uma conversão

Do romance, Brecht conserva apenas a heroína Pelágia Vlassova, algumas personagens secundárias, a quem muda muitas vezes o nome ou o carácter, e algumas situações — apenas sete quadros, dos quinze que a peça tem, são extraídos do romance que Gorki escreveu de 1905 a 1907 e que respeita a acontecimentos de 1901-1902: a peça de Brecht vai até 1917, até à «tomada do poder pelo proletariado russo». Modifica ainda mais o sentido da narração. A Pelágia Vlassova de Gorki tem desde o início muita simpatia pelos operários revolucionários e a sua adesão ao comunismo é de origem quase mística: nela, comunismo e cristianismo confundem-se e reforçam-se. A de Brecht, no início tem apenas desconfiança face aos revolucionários: torna-se comunista progressivamente — não por uma conversão, mas através de um processo de educação, transformando-se ela própria e transformando a sociedade em que vive.

Assim, *A mãe* de Brecht é a narrativa umas vezes directa, outras vezes indirecta — é o caso da cena do Primeiro de Maio, contada e mimada pelos actores mais tarde — de uma aprendizagem. Nada mais afastado de uma vida de santo, segundo a liturgia. Não se trata de nenhuma graça divina: estamos em presença do lento e progressivo desenvolvimento de uma tomada de consciência individual, depois colectiva, que se torna acção.

Na primeira cena de *A mãe*, a personagem Pelágia Vlassova constata a sua própria situação: «Que posso fazer eu, Pelágia Vlassova, com quarenta e dois anos, viúva dum operário e mãe dum operário? Penso e repenso três vezes como fazer esticar cada copeque. Experimento duma maneira e depois doutra. Poupo umas vezes no aquecimento, outras vezes na roupa. Mas isso não chega. Não vejo saída.» Uma vida assim é impossível: é preciso encontrar a saída. Mais do que encontrá-la, é preciso criá-la, fazê-la.

Uma acção

Esta invenção da saída pode-se decompor em três fases.

Pelágia Vlassova, primeiro, ajuda os operários a organizarem a greve, por pura solidariedade humana, porque é mãe e porque quer que o filho não corra esse risco: «Eu não queria trabalhar para a greve: simplesmente ajudar um homem.»

Mas depressa ultrapassa esta primeira fase: pondo questões sobre as consequências do seu acto, acaba por se interrogar sobre o sentido da acção conduzida pelos operários. É a segunda fase, decisiva, segundo Brecht, da sua aprendizagem do comunismo: a da razão, do saber. Pelágia Vlassova «escolheu» o comunismo, menos durante a manifestação do Primeiro de Maio em que se apodera da bandeira vermelha, do que no momento em que recebe a sua «primeira lição de economia política». Quando levada a pensar sobre objectos concretos — os móveis da sua casa — compreende a sua situação e ao compreendê-la passa a ser capaz de sair dela. Corta com a ignorância dos explorados e ascende ao conhecimento.

Brecht faz da conquista de um conhecimento concreto, útil, a condição primeira de qualquer revolução e aponta-no-la como o movimento revolucionário por excelência. Um único exemplo chega, a cena em que Pelágia Vlassova convence o professor, em casa do qual se refugiou, a ensiná-la a ler, a ela e à arraia-miúda que se reúne à volta dela:

O professor: Saber não serve para nada. A ciência não serve para nada. Útil, só a bondade.
A mãe: Pois então, se não te serves da tua ciência, dá-a cá.

Aprende o mais simples! Pra aqueles
Cujo tempo chegou
Nunca é tarde de mais!
Aprende o abc, não chega, mas
Aprende-o! E não te enfades!
Começa! Tens de saber tudo!
Tens de tomar a chefia!

(...)
Faminto, pega no livro: é uma arma.
Tens de tomar a chefia.

Não te acanhes de perguntar, companheiro!
Não deixes que te metam patranhas na cabeça:
Vê c'os teus próprios olhos!
O que tu mesmo não sabes
Não o sabes.

Verifica a conta:
És tu que a pagas.
Põe o dedo em cada parcela,
Pergunta: Como aparece isto aqui?
Tens de tomar a chefia.[1]

Por fim, a terceira e última fase da aprendizagem, Pelágia Vlassova passa à acção. Nela, põe à prova o seu saber e põe-se a si própria à prova. Esta acção é a sua praxis. De modo diferente dos agitadores de *A decisão*, ela não tem que se mutilar, que abdicar do seu rosto e não tem que se sujeitar à prova da «mais pequena grandeza»: ela é ela própria na acção. Melhor, aí, passa a ser plenamente ela própria:

É a nossa camarada Vlassova, a boa militante.
Activa, manhosa e enérgica.
Enérgica na luta. Manhosa para o inimigo.
Activa na agitação. E faz um trabalho de sapa
Tenaz e indispensável.

A sua acção é perpétua invenção. Faz pensar no belíssimo texto que Brecht publicou alguns anos mais tarde, em 1935, *Cinco dificuldades para escrever a verdade*, ou as cinco virtudes que tornam a verdade activa, que a fazem verdade real[2]. Estas cinco virtudes são as mesmas de Pelágia Vlassova, pois para ela não existe solução de continuidade entre a verdade e a acção. Uma nasce da outra. Uma verifica a outra. Já não há necessidade agora do Einverständnis, da renúncia de si próprio e da vida, do consentimento em morrer. A acção é reconciliação no que Brecht chama «die dritte Sache», à letra, a terceira coisa: o terceiro termo, o terceiro bem, comum a todos.

Superadas as últimas provas — para Pelágia Vlassova, a morte do filho; para a classe operária, a guerra de 1914: «Em várias fábricas, fizemos greve contra a guerra. E as greves foram esmagadas. A revolução já não se fará, volta para casa, velhota. Aprende a conhecer o mundo como ele é. O que vocês querem não virá nunca, nunca, nunca.» — a experiência individual de Pelágia Vlassova condu-la à acção colectiva, à transformação do mundo por todos e para todos. As «pequenas greves por melhores salários» tornam-se «uma greve gigantesca para tomar o poder do estado». É o triunfo da razão dialéctica:

---

[1] Versão de Paulo Quintela, in *o. c.*
[2] Ver a análise deste texto, na p. 118.

Aquele que está vivo que nunca diga: nunca!
Até o que parece certo não é certo
O que é não o será sempre.
Quando os exploradores falarem
Os oprimidos falarão depois.
Quem ousará, pois, dizer: nunca!?
Quem é o culpado, se a opressão continua? Nós.
De quem depende que ela acabe? De nós.
O que foi esmagado que se levante!
O que se julga perdido que lute!
O que sabe ao que chegou, como subsistirá aí?
Os vencidos hoje são os vencedores amanhã
E nunca passa a ser: já hoje!

Mas, este triunfo, Brecht tem o cuidado de o notar, não deve ser proclamado em voz alta no teatro: é «mantido pela música no domínio da razão».

Alargando a *Lehrstück* às dimensões de vinte anos de história, *A mãe* modifica-a profundamente: o indivíduo já não tem que se negar a si próprio para chegar à colectividade e esta já não surge como um todo que é preciso mudar radicalmente. Os dois podem fundir-se e unir-se. A transformação de um homem realiza-se na transformação do mundo.

UMA CEGUEIRA

Nessa época, a situação da Alemanha está cada vez pior. A crise está no auge. O número de desempregados aumenta cada vez mais: em 1932, atinge quase cinco

milhões. Nas eleições para o Reichstag de Setembro de 1930, Hitler conseguira o seu primeiro grande êxito: cento e sete lugares para os deputados nazis. Ao conluio entre o estado e os grandes industriais dos trusts e dos cartéis do Ruhr, sucede o destes industriais com Hitler, lançado à conquista do poder: a 27 de Janeiro de 1932, em Düsseldorf, Hitler fala à fina flor dos magnatas do Ruhr. A partir de então, os dados estão lançados: a Alemanha de Weimar deixara de existir.

Entretanto, quase ao mesmo tempo em que escreve *A mãe*, por ocasião do décimo terceiro aniversário da morte de Rosa Luxemburgo, Brecht elabora *Santa Joana dos matadouros*.

Santa Joana dos matadouros é como que o inverso de *A mãe*. À narrativa de uma aprendizagem corresponde a narrativa de uma cegueira. À Rússia proletária e pré-revolucionária, sucede Chicago, a grande cidade mitológica do capitalismo, com os gangues, os arranha-céus, os matadouros. A um mundo que se refaz opõe-se um universo que se desfaz, ao sabor dos abalos da crise.

Um par domina a obra: Pierpont Mauler e Joana Dark, o rei da carne e a militante do Exército de Salvação. Mauler compra e vende: compra para vender, vende para comprar e, por interpostas pessoas, compra o que vende, mas mais barato, e vende o que compra, mas mais caro. E será o senhor todo poderoso do mercado da carne, do gado e das latas de conservas. Joana, essa, quer ajudar os homens e salvar-lhes as almas.

A dualidade capitalista

Mauler não passaria de um capitalista convencional se Brecht se contentasse com a imagem comum deste Napoleão dos matadouros. O seu Mauler, porém, não é tão simples, não é feito de uma só peça. Tem as suas fraquezas: sente por Joana uma ternura que se aproxima do amor e não suporta ver uma vaca a ser degolada, como tão-pouco suporta ver os pobres, os seus pobres. Brinca com estas fraquezas e utiliza-as, mas elas são reais:

Da natureza ele fez uma mercadoria, vendendo até o ar
que respiramos.
E o que digerimos também poderia vender.
Das casas a cair ainda recebe rendas, e da carne podre
[dinheiro.
Atira-lhe pedras, em oiro as transformará.
Sua sede de dinheiro é tão irresistível,
Essa tendência contranatura é-lhe tão natural
Que não seria capaz de reprimir tais apetites.
Contudo, ouve bem: é um fraco e não gosta do dinheiro,
Não suporta ver a miséria e, à noite, não dorme.

Mauler divide-se, mas esta divisão traz-lhe lucro: vem sempre a seu favor. É que a duplicidade é indispensável no mundo capitalista. Brecht já tinha esboçado este tema com o personagem do comandante Brown, na *Ópera de pataco*: «O comandante Brown é uma personagem muito moderna. Esconde em si duas personalidades distintas: o homem na sua vida privada e o funcionário. Que não se veja nisto uma contradição, não obstante a qual vive, mas antes uma dualidade que lhe permite viver. Mais ainda, a sociedade só sobrevive graças à existência dessa dualidade nos altos funcionários.» Em *Santa Joana dos matadouros* essa dualidade aparece como signo do capitalismo: o triunfo de Mauler, no fim, consagra-a e é o que celebra o coro dos tratadores e dos magarefes ao parodiar o final do *Segundo Fausto* de Goethe[3]:

Como pela lâmina
De um punhal até ao copo cravado
Meu coração em dois está cortado.
Uma parte de mim aspira a tudo que é grande,
Benefícios e vantagens desprezando,

---

[3] Muitas outras passagens de *Santa Joana dos matadouros* parodiam obras-primas da literatura clássica alemã, especialmente *A donzela de Orlèans,* de Schiller.

De mim não se lembrando.
A outra parte de mim apenas o lucro
Só quer. Homem, de jeito
Duas almas abrigam teu peito.
Uma delas não escolhas.
Demais, não são as duas.
Em luta contigo próprio continuas,
Uno, mas sempre dividido,
Conciliando o bem e o mal.
Conciliando o bom e o brutal,
Conciliando essas duas almas!

Em oposição aos que matam o gado, mas a eles unidos como o alto está com o baixo, aí temos os membros do Exército de Salvação, a que Brecht chama os chapéus pretos, à letra, os chapéus de palha preta, cujo chefe, Snyder, define, assim, a sua missão:

Nós, os chapéus pretos, diremos aos operários que a desgraça vem como a chuva, ninguém sabe donde, que estão condenados ao sofrimento, mas que um dia receberão o seu salário.
— De que salário falais?
— Do salário que nos é pago depois da morte.

Uma tomada de consciência

Porém, Joana, a mais entusiasta dos chapéus pretos, não se satisfaz com semelhante papel. Como Pelágia Vlassova, olha à sua volta e decide empenhar-se na acção, porque não vê saída para a situação dos que sofrem e que não se alimentam de boas palavras:

A sua vida vida é cada vez mais incerta.
Não se podem já livrar
Do lodo.
Só a sua fome aumenta. Nenhum canto já
Lhes toca. Nenhuma palavra já
Os atinge,
A queda foi muito grande.

Por isso se lhe põe uma questão:

Eu quero saber de quem é a culpa de tudo isto,
Eu quero saber
(...)
Eu quero saber
Eu quero saber a razão destas coisas.

Joana desce, pois, por três vezes aos infernos — segundo a expressão de Brecht — isto é, aos matadouros de Chicago. Mauler queria que ela visse «como os pobres são maus, brutos, cheios de maldade e perfídia, culpados, culpados até da sua sorte», e ela descobre lá uma outra coisa:

A sua maldade não tem limites, mas sua pobreza
Também os não tem. O que mostraste dos pobres
Não foi a maldade
Foi a sua pobreza.
Se me mostrais a maldade dos pobres,
Eu mostro-vos o sofrimento destes malditos.

O seu itinerário é comparável ao de Pelágia Vlassova, com a pequena, mas fundamental diferença, de que Joana não abandona a sua atitude moral: entre os pobres ou entre os ricos, procura o homem bom e pensa em termos de salvação. Em vão deixou os chapéus pretos, cujos cantos e linguagem já não entende, porque «aqui chove, cai neve. Aqui tudo se cala», e se colocou ao lado «dos que fazem alguma coisa: os comunistas», em vão compreendeu que «a pobreza dos pobres serve os ricos, é obra sua» — em vão, pois sucumbe à prova decisiva, à prova operária por excelência, à prova da greve. Recusando a violência e aceitando como boas as promessas de Mauler, trai os que nela confiaram. Abandona o seu posto sob o frio e sob a neve e não cumpre a missão de comunicar a ordem de greve aos que a esperavam. Volta a ser o que sempre foi: um chapéu preto. Mauler e Snyder recuperam-na [4] semimorta e, apesar dos seus protestos, canonizam-na. As vozes deles abafam a dela: morrerá Santa Joana dos matadouros, será testemunha da espiritualidade cristã e a prova tangível da humanidade dos que matam o gado, a santa de Chicago e de Wall Street. Prestará serviço aos ricos.

Uma impotência

Ao contrário de Pelágia Vlassova, Joana nada mudou, nem a si própria, nem o mundo. Ao contrário, compreendeu e não agiu. No momento decisivo, recusou a acção, por medo, por aversão à violência e por moralismo. A sua fuga dá razão ao operário que constata: «Pensei bem: ela pisga-se quando a neve, a verdadeira neve começa a cair.» E um outro operário pode com razão dizer diante do seu corpo inanimado, na neve: «Esta não é dos nossos.»

Apesar dos seus esforços, apesar da sua tomada de consciência, Joana não chegou a juntar-se à classe operária. Não se tornou uma Pelágia Vlassova. Ficou prisioneira do sistema dos valores morais cristãos: acreditar na caridade, na bondade e querer o bem de todos. O seu sacrifício — porque se trata mesmo de um sacrifício — reverte a favor, não dos operários, mas dos seus exploradores. Limita-se a levar a água ao moinho dos capitalistas.

Para ela não há saída. Opondo a todo o reformismo o radicalismo da violência revolucionária, Brecht nega a todos os que não agem como revolucionários a possibilidade de tomarem parte activa na transformação do mundo.

Mas está essa transformação à vista? Por agora, Brecht aponta a irredutível divisão do mundo:

Há muito tempo que se conhece o sistema
Mas só do exterior. Eu, observo-o

---

[4] Vestem-lhe, de novo, a farda do Exército de Salvação. Ver nota da p. 54.

Por dentro, sei como funciona.
Uns estão, lá no alto, instalados, são poucos,
A multidão, essa, está cá em baixo, e os lá de cima gri-
[tam,
Para os cá de baixo: vinde a nós, cabemos cá todos.
Mas se olhares bem de perto, perceberás
Que há qualquer coisa escondida que liga os lá de cima
[aos cá de baixo,
E que tem ar de ser um caminho, e não é um caminho,
Mas, sim, uma simples prancha. Agora já o podes ver
[claramente:
É como um balancé, todo o sistema
Apenas é um balancé, cujos topos
Dependem um do outro.
Os de cima só lá se mantêm
Porque os outros estão cá em baixo
E sempre será assim enquanto estes estiverem cá em
[baixo.
Já não poderiam lá continuar
Se estes deixassem o seu lugar inferior
E subissem. Assim só podem querer
Que tudo fique na mesma: eles lá em cima
E os outros cá em baixo, eternamente.
Também têm que ser menos os lá de cima
Se não a prancha oscilava:
É a lei do jogo do balancé!

Certamente, este balancé será deitado ao chão um dia: será deitado ao chão pela acção «dos que estão cá em baixo», por uma acção violenta — a que Joana recusou. Mas quando e como? No final de *Santa Joana dos matadouros*, os que estão lá em cima sobem ainda mais um degrau, enquanto os que estão cá em baixo descem também um degrau: os lucros de Mauler, agora rei incontestado do mercado da carne, aumentam e os salários do seu pessoal diminuem. Joana viu isso, mas não quis nem pôde agir consequentemente. O saber também pode iludir:

Onde reina a violência, só pode haver recurso à vio-
[lência.
Onde vivem homens, só os homens podem trazer so-
[corros.

Santa Joana dos matadouros reflecte uma dupla crise: a crise económica geral de 1930 e, também, a crise social alemã, a ascensão do nazismo, a confusão da classe operária e a traição da pequena burguesia. O falhanço de Joana é o falhanço de toda uma época, a do após-guerra alemão. Entre Pelágia Vlassova e o par Mauler-Joana Dark, Brecht se divide.

Sem embargo, estas duas peças tão próximas e tão contrárias, *A mãe* e *Santa Joana dos matadouros*, anunciam a sua obra futura. Ainda que se oponham, uma descrevendo uma aprendizagem e o seu fim feliz — o acordo do homem e do mundo — e a outra desvendando uma cegueira e o seu fim trágico — o espectáculo de um mundo dividido — não se destroem. Ambas postulam uma tomada de consciência. Ambas pedem ao espectador para participar e compreender. Ambas fazem da história não uma fatalidade opaca ou um céu glorioso nos quais se inscrevem os nossos gestos, mas sim o produto de uma incessante troca entre o mundo e o homem, um trabalho perpétuo.

Numa Alemanha cada vez mais contaminada pelo *Nacht und Nebel* hitleriano, o teatro de Brecht afirma-se como crítica radical dos valores burgueses e como mediação entre a tragédia do passado e a utopia do futuro.

O EXÍLIO E A DISTÂNCIA

A lógica de todos os dias não se deve deixar intimidar quando passa revista aos séculos passados.

Notas para Arturo Ui

1933. No dia seguinte ao do incêndio do Reichstag, Brecht deixa a Alemanha. O seu exílio durará quinze anos e levá-lo-á, via Praga e Viena, da Suíça à Dinamarca e à Finlândia, depois aos Estados Unidos, a Hollywood, e de novo à Suíça, antes de regressar a Berlim. E, durante estes quinze anos, sem teatro, muitas vezes sem dinheiro e vivendo em países cuja língua não era a sua, Brecht escreveu, além de inúmeros poemas, textos teóricos e romances, mais de dez peças, pondo no papel a mais radicalmente teatral dramaturgia do nosso tempo.

Um recuo crítico

O maior paradoxo de Brecht não é ter elaborado esta obra no exílio, fora de qualquer possibilidade de a fazer representar ou de ele próprio a encenar, pois longe de ser «escrito num sofá», o teatro de Brecht nunca foi tão concreto como no duplo exílio do poeta alemão afastado da sua língua e do homem de teatro privado do palco: nunca ele tanto apelou ao espectador, ao seu critério e ao seu espírito crítico.

Em 1933, Brecht já era senhor absoluto da sua arte. Já tinha criado a sua própria retórica. A sua arte é madura, consciente do seu valor. Depois das *Notas sobre a ópera Mahagonny*, que datam de 1930-1931, logo seguidas das *Observações sobre a Ópera de pataco* e pela *Acção medianeira do teatro épico*, que inclui as *Notas sobre A mãe*, a sua teoria do teatro épico ficou bem definida. Profundamente pessoal ao princípio, a dramaturgia brechtiana reforça-se no contacto com o público, no contacto com a Alemanha dos anos 30. A reflexão de Brecht sobre a sua criação e sobre as condições objectivas desta mais a consolidam.

A mãe e *Santa Joana dos matadouros* já testemunham este progresso. Nem provocoação, nem exercício didáctico, estas duas peças propõem-nos um teatro a igual distância entre a tragédia e a sátira — um teatro que nós diríamos crítico.

Brecht no exílio não abdica desta atitude crítica. Pelo contrário, para ele, trata-se primeiro de lutar, de denunciar o mundo como o nazismo queria que ele fosse. A sua obra será pois uma crítica deste mundo, de uma natureza que se tornou monstruosa, não sendo o cancro nazi senão o produto terrível e revelador da sociedade capitalista, a proliferação da sua podridão.

Entretanto, a situação de exílio, por mais dolorosa que fosse para Brecht, afastado da vida material do teatro, à qual atribuía justamente tanta importância, e da realidade alemã, à qual estava ligado pelos mais sólidos laços, os da perpétua contestação, vem dar mais força à sua obra. Na verdade, não foi essa situação de exílio que, como muitos sugeriram, permitiu a Brecht elaborar o conceito do *Verfremdungseffekt* [1], efeito de afastamento, que só aparece nos textos teóricos de Brecht por volta de 1935-36, ou seja depois da viagem de 1935 a Moscovo — o que permite supor que Brecht foi buscar, se não a noção, pelo menos a expressão a Meyerhold e aos seus amigos que a tinham tomado dos chamados formalistas russos: o «processo de singularização» de que fala Chklovski, por exemplo, não deixa

---

[1] Esta expressão tem sido traduzida das mais diversas maneiras: efeito de distanciação, de distanciamento, de afastamento. Talvez seja de preferir este último termo, muito próximo do alemão, sem constituir um neologismo. Ver igualmente a nota da p. 159.

de apresentar certa analogia com este «efeito de afastamento». Mas a situação de exílio, de qualquer maneira, materializou o conceito. Obrigou Brecht a fazer um recuo, um recuo crítico.

Comparemos primeiro duas obras, *O romance de pataco*, que foi publicado em Amsterdão em 1934 e que Brecht redigiu no exílio, e a *Ópera de pataco* donde foi tirado, mas de que difere, fundamentalmente, apesar da semelhança de algumas situações e de algumas personagens.

A coisa em si

Brecht renuncia a qualquer máscara. Despoja os heróis da *Ópera* das suas roupagens teatrais. No palco, apareciam como bandidos, e estes bandidos-burgueses remetiam o espectador para a realidade: a dos burgueses-bandidos. No *Romance*, são bem burgueses: burgueses que dirigem bancos, que jogam na bolsa e fazem concorrência uns aos outros. Assim, de Macheath, Brecht escreve o seguinte: «Foi um assaltante bastante medíocre e tivera consciência disso. Em compensação, era um organizador com capacidades que ultrapassavam largamente a média. Sabe-se que, na nossa época, só os organizadores merecem aplauso. Parecem ser os mais indispensáveis.» Os pobres, aqui, são verdadeiros pobres, como o ex-soldado coxo George Fewkoombey, como Mary Swayer, a pequena comerciante dos estabelecimentos B onde Macheath escoa o produto dos roubos da sua quadrilha: são eles os sujeitos dos ajustes de contas entre os poderosos, porque, para estes últimos, tudo acaba sempre com casamentos e a assinatura de contratos — matrimoniais ou comerciais, é tudo a mesma coisa.

Nenhum pitoresco na maneira de tratar os larápios, nenhum romantismo na maneira de tratar os bandidos: o colarinho engomado substitui o boné e o lenço de seda vermelho. O *Romance de pataco* é a narrativa austera, por vezes despojada em demasia, de toda uma série de esquemas comerciais, de chantagens mútuas, de palmanços e golpes na Bolsa, estes levando a melhor sobre aqueles, tendo como pano de fundo o sofrimento dos pobres.

Recusando a crítica de segundo grau da *Ópera de pataco*, Brecht vai à coisa em si: o mundo capitalista. Já não nos mostra o seu reflexo no espelho de aumentar do espectáculo, mas sim a imagem de um mundo onde o homem é explorado pelo próprio homem, onde «o homem é a libra (esterlina) do homem» e onde «aquele que não tem ninguém para explorar explora-se a si próprio».

Como materialista consequente, já não tolera os subterfúgios. Até o teatro, o seu teatro anterior, torna-se-lhe suspeito: «Os livros de história e as biografias já não chegam: mostrai-nos as folhas de pagamento.» Agora pretende menos maravilhar, apanhar o espectador na armadilha do espectáculo, do que equacionar e denunciar, do que dizer a verdade para tornar a acção possível.

Uma verdade activa

Há, porém, que saber como dizer a verdade. O que não é assim tão fácil, como Brecht nos ensina num texto admirável, publicado em 1935 e que se destinava à difusão clandestina na Alemanha hitleriana: *Cinco dificuldades para escrever a verdade*. Passo a enumerá-las:

Ter a *coragem* de escrever a verdade, que não é uma coisa geral, elevada ou ambígua, mas uma coisa que nem sempre soa bem, que se apresenta sob a forma árida de números, de factos, difícil de definir e que envolve pesquisas.

Ter a *inteligência* necessária para descobrir a verdade, a que é mais fecunda, isto é, conhecer não apenas os factos, mas as relações entre os factos.

Ter a *arte* de tornar a verdade utilizável como uma arma: saber dizer a verdade vendo as suas consequências na conduta dos que a recebem. Usar uma linguagem prática: descrever o fascismo e a guerra não como flagelos naturais, mas sim como males que são um efeito da luta de classes. «Para apresentar veridicamente um estado de coisas nefasto, mostrai que há causas remediáveis, pois saber que existe um remédio para o mal permite combatê-lo».

Ter bastante *discernimento* para saber a quem confiar a verdade: «A verdade não se pode escrever simplesmente: é preciso escrevê-la a alguém que a saiba utilizar».

Ter bastante *astúcia* para saber, no mundo em que vivemos, difundir essa verdade, indo até à cumplicidade aparente com os opressores, de maneira a poder virar contra eles essa cumplicidade.

E Brecht conclui pela necessidade «de interrogar todas as coisas sobre o seu carácter transitório e variável, pois os homens no poder odeiam as transformações e querem que tudo fique imóvel, se possível, por mil anos, eles gostariam que a Lua parasse e o Sol interrompesse a sua órbita. Então, ninguém teria fome, nem pediria de comer. Ninguém responderia quando eles disparassem, a sua descarga seria necessariamente a última.» Ora «cada coisa depende de uma infinidade de outras que estão sempre a mudar: esta verdade é perigosa para as ditaduras (...) Os governos que levam os homens à miséria procuram por qualquer preço impedir que, na miséria, se pense no governo. Por isso falam muito do destino (...) Mas é possível recusar os lugares comuns sobre o destino e demonstrar que é o homem que faz o seu destino.»

Agora, no exílio, Brecht observa o mundo nazi e vê nele a imagem aumentada e deformada do universo capitalista: um mundo para inglês ver, ao mesmo tempo grotesco e trágico, o mundo da impostura. Decide teatralizá-lo, para se libertar dele e para que, ao apreciá-lo, ao conhecer a sua verdade, nos libertemos dele.

O seu teatro é a negação do exílio: através dele, ao denunciar o presente que tem como nome Hitler e como forma a guerra, Brecht escapa à submersão do exílio, ao seu romantismo. Toda a sua obra, então, se baseia na recusa do mundo hitleriano e do que em cada um de nós o torna possível; aponta para uma violência salutar; é um apelo para uma comunidade humana ideal. Não tem outro fim senão o estabelecimento de um acordo, de uma comunhão entre os homens. Quando descreve uma vida que já não pode ser assim vivida, uma natureza desnaturada, é para tornar possível uma vida novamente justa, «o mundo futuro onde todas as mãos poderão colher, onde todas as bocas poderão comer. Um mundo futuro de colheitas abundantes e anos felizes» (*O julgamento de Lúculo*), uma natureza por fim humana.

O conjunto desta obra forma um bloco. Já aí não encontramos as experiências teatrais, nem as novas técnicas postas à prova do público. Difícil é distinguir aí uma evolução cronológica. Face ao mundo contaminado pelo nazismo, Brecht, peça após peça, ergue um teatro que é a imagem desse mundo, mas uma *imagem à distância,* onde o que é natural parece insólito, onde o que parece eterno se revela transitório, onde o destino de cada personagem, de cada acontecimento perde o carácter de fatalidade e denuncia as suas causas humanas, a submissão ao poder do homem, onde a tragédia do indivíduo remete para a comédia da história.

CRÍTICA DA HISTÓRIA

A Alemanha nazi invocava a história. Tudo nela pretendia ser espectáculo, manifestação teatral da história — e não passava da sua paródia.

O primeiro trabalho de Brecht vai ser denunciar essa paródia e mostrá-la como tal: não só a mascarada hitleriana, mas também a história oficial dos nossos livros, das biografias dos nossos heróis.

A recusa dessa pseudo-história é expressa, muito claramente, por Mãe Coragem, quando ao Capelão que constata — «Estão a enterrar o general. É um momento histórico» — responde, num rasgo de lucidez — «Eles feriram a minha filha na cara, isso é que é, para mim, o momento histórico.»

A crítica brechtiana da história oficial é, efectivamente, primeiro uma crítica da guerra concebida como uma confrontação heróica, como uma prova gloriosa, mesmo que trágica, da humanidade.

O preço da guerra

Brecht fala-nos também do sangue e das lágrimas que são o preço de todas as guerras. As mães que esperam, em vão, os filhos que não regressam da frente são numerosas nas suas peças e, mais ainda, nos seus poema. Uma colectânea inteira de poemas, *Deutsche Kriegsfibel* — à letra, *Cartilha de guerra alemã* — é consagrada à denúncia da guerra. Citemos um dos mais belos — o pranto da peixeira do *Julgamento de Lúculo.* À objecção de Lúculo: «Protesto. Como podem ajuizar sobre a guerra aqueles que não a entendem?», uma mãe responde:

Eu entendo a guerra.
Eu sei o que ela é.
O meu filho morreu
durante a guerra.
Eu era peixeira no mercado do Forum.
Um dia constou que tinham chegado os navios
vindos da guerra da Ásia.
Saí do mercado a correr
e fiquei na margem do Tibre
parada durante muitas horas
no sítio do desembarque
e à noite
quando todos os navios já estavam
vazios
vi que o meu filho não tinha vindo neles.
Como no porto estava muito frio

e havia muito vento
adoeci com febre nessa noite
e com febre saí a procurar de novo
o meu filho,
e ao procurá-lo apanhei muito mais frio
e morri e vim ter
a este reino de sombras.
E aqui continuei a procurá-lo.
Fabrício, chamava eu, era este o seu nome,
Fabrício, meu filho Fabrício,
que eu trouxe dentro de mim
e com tanto amor criei
meu filho Fabrício!
E corria e corria por entre as sombras
e chamava Fabrício
até que um porteiro do campo dos caídos na guerra
me puxou pela manga
e me disse:
velha, aqui há muitos Fabrícios.
As suas mães, que um dia os esqueceram,
já não lhes servem de nada.
Eles não querem encontrar aquelas
que os deixaram partir para a guerra.
Fabrício,
meu filho Fabrício, que eu trouxe dentro de mim
e com tanto amor criei
meu filho Fabrício!
E de pé
segura pela manga
senti que o meu chamamento
já se estava a colar ao céu da boca
e não saía mais.
Sem uma palavra voltei para trás.
Não desejava ver o meu querido filho
cara a cara. [2]

---

[2] Versão de Yvette Centeno, in *Teatro de Bertolt Brecht,* v. III (Portugália Editora). *N.E.*

Como se vê, Brecht não se limita a falar dos sofrimentos da guerra: afirma que as vítimas também são responsáveis pelos seus sofrimentos — as mães «deixaram os filhos partir para a guerra». E submete esses sofrimentos à nossa consideração. A Lúculo, que reivindica a guerra como coisa sua, como especialidade sua, o juiz dos mortos responde: «As mães dos soldados caídos são juízes da guerra.»

A guerra como ordem

A guerra não ultrapassa o homem. Não é um fenómeno superior que escape ao nosso quotidiano, o produto de qualquer fatalidade que desabasse, de tempos a tempos, sobre a humanidade, a expressão crónica e inevitável da loucura humana. Não é um destino, nem uma mania. Pode e deve ser julgada segundo a dimensão da nossa vida de todos os dias, por isso que é antes de tudo um negócio, um meio de restabelecer a ordem [3], uma artimanha daqueles que tudo possuem quando se sentem ameaçados por aqueles que nada têm. Nada tem de mágico, é apenas um jogo de interesses financeiros.

O sargento que recruta os soldados logo na primeira cena de *Mãe Coragem* no-lo aponta:

«Vê-se logo que há muito tempo a guerra não passa por cá. Donde queres tu que venha a moral, diz-me lá? A paz é balbúrdia. A guerra é a ordem. A humanidade aumenta e prospera, a torto e a direito, em tempo de paz. Desperdiçam-se homens e gado de qualquer maneira. (...) Já estive em sítios onde, há sessenta anos, não há guerra. Pois bem, as pessoas nem sequer nome tinham, nem se conheciam a si próprias. Só onde há guerra é que se vêem as botas arrumadas e o trigo metido em sacos, homens e gado bem contados e acantonados, só onde há guerra é que há listas e registos como deve ser, porque já se sabe: *sem ordem não há guerra.*»

---

[3] Em *Horácios e Curiácios* é para acabar com a guerra civil que os Curiácios se decidem a invadir o país dos Horácios.

Encontra-se este tema em muitas peças de Brecht e também em Shakespeare (desde o *Henrique IV* ao *Coriolano*).

Brecht deixa ao cuidado do espectador concluir: sem guerra, não há ordem.

O Capelão de *Mãe Coragem* vai mesmo mais longe, sonha com uma guerra perfeita:

«Talvez nunca haja uma guerra da qual se possa dizer: cá está uma guerra da qual não há nada a criticar. Forçosamente, um dia, tropeça em qualquer coisa de imprevisto, basta um pequeno nada, um pequeno esquecimento — um homem não pode pensar em tudo — e pronto, está tudo estragado. É preciso, mais uma vez, safar a guerra. É sabido que o imperador, o rei e o papa não deixam de lhe dar uma ajudinha, na sua aflição. Em suma, ela nada tem que recear porque tem muitas possibilidades de nos enterrar a todos.»

A guerra como hábito

Porque o pior não são os sofrimentos, mas sim que a guerra se torne num hábito, uma maneira de viver, que se viva sempre em guerra, que se concorde com ela e se faça com que prossiga como se fosse a coisa mais natural do mundo. O pior de tudo é que a guerra venha a ser quotidiana.

O Capelão de *Mãe Coragem* é assim que a vê:

«Durante a guerra também há paz. A guerra tem os seus momentos de paz. Satisfaz todas as necessidades do homem, incluindo as pacíficas. É organizada assim, se não a guerra não seria possível. Pode-se cagar, pacificamente, quer em guerra, quer em tempo de paz. Entre dois combates, pode-se beber uma caneca de cerveja e, mesmo marchando contra o inimigo, pode-se passar pelas brasas numa valeta, tendo uma pedra como almofada. A gente desenrasca-se sempre. Evidentemente, não

se pode jogar às cartas quando os tambores rufam para se ir atacar o inimigo. Joga-se às cartas enquanto se lavra a terra, em tempo de paz? Depois da vitória, há sempre oportunidade. Pode acontecer, por exemplo, que fiques sem uma perna. Começas por bradar aos céus por vingança, como se fosse o fim de tudo. Depois sossegas um pouco, pagam-te um copo e, a coxear, pões-te a caminho, o que não impede a guerra de continuar tão bem como se tivesses ainda as duas pernas. E quem te impede de fazeres filhos no auge do massacre, atrás duma meda de feno ou no meio da erva crescida? Depois, a guerra apodera-se dos teus filhos. É a vez deles fazerem com que ela prossiga. E a festa continua. Sim, duma maneira ou doutra, a guerra safa-se sempre. Porque havia de acabar?»

A guerra como política

Porque a guerra que se alimenta de tudo, que cada um prossegue na vã esperança «de com ela lucrar sem nada perder» — o erro está aí: «Se lucras com a guerra, é preciso pagar-lhe o salário», um salário de sangue e de lágrimas — a guerra só enriquece alguns, aqueles que a dirigem, aqueles que a deflagram, que nela negoceiam e que têm todo o interesse em que perdure. A guerra é uma artimanha dos poderosos, um pretexto. Tema que, então, Brecht apenas esboça, só o abordando frontalmente nas suas obras posteriores, por exemplo, nos *Negócios do senhor Júlio César* e na peça *Os dias da Comuna* onde, logo na primeira cena, um burguês mostra o seu jogo: «Esta guerra já não pode durar muito mais. Acreditem em Aristides Jouve: os negócios que se podiam fazer com esta guerra, estão feitos. Não há mais nada para sacar.» Mas já nas *Visões de Simone Machard* a guerra surge para os Soupeau, família burguesa exemplar, como um meio de enriquecerem, assumindo, em Junho de 1940, primeiro, o papel de patriotas franceses intransigentes, depois, sem qualquer transição, o de colaboradores franco-alemães.

A guerra é o momento em que há que esquecer a luta de classes. O momento da união nacional, da união sagrada: «Esqueçamos as pequenas zangas pessoais. É pura patetice. Formemos antes um bloco sem brechas contra o inimigo comum.» É preciso que se compreenda que este bloco, esta união resulta sempre a favor dos que tudo possuem, dos que têm a força. O inimigo comum é um pretexto apenas: amanhã, confraternizamos com ele. A guerra é também, e talvez sobretudo, uma operação de política interna. Como nota o padre Gustavo, em *As visões de Simone Machard*: «Ou se suprime o povo, ou se suprime a guerra: é a alternativa.» Fica-se, portanto, com a guerra, para suprimir o povo.

A esta crítica da guerra, Brecht acrescenta a crítica do herói.

O processo do herói

É o tema da peça radiofónica, depois ópera, *O julgamento de Lúculo*[4]. Lúculo, o grande Lúculo que «foi o senhor do mundo», «o Invencível, o Todo-Poderoso, o Terror das duas Ásias, o filho querido de Roma e dos Deuses» morreu e comparece no tribunal dos mortos. Aos juízes, «antepassados do mundo futuro» — em vida um camponês, um mestre-escola, uma peixeira, um padeiro e uma cortesã — o prestígio dos reis não os afecta:

> Para nós, a sua glória é só fumo
> Que as ruínas de um incêndio denuncia.

E Lúculo, espantado, vê a sua glória, e até as suas virtudes, virarem-se contra ele. Os seus grandes feitos revelam-se ser outros tantos crimes. Certamente que Lúculo enriqueceu Roma, trouxe-lhe oiro e escravos, mas:

> Nada nos trouxeste, às peixeiras como eu
> Não as esqueceste, porém
> Para nos levares o que faz a força das legiões,
> Os nossos filhos!

Todas as suas proezas são-lhe lançadas a débito:

> O teu caso está mal parado. As tuas virtudes
> Pouco te valem.
> Alguma das tuas fraquezas
> Não terá rebentado
> Esta corrente de violências?

Depois de muito procurar, a fraqueza de Lúculo é descoberta: a gula. Gula que permitiu ao seu cozinheiro

---

[4] A estreia de *Lúculo* na Ópera de Berlim deu origem a uma certa polémica, tendo Brecht e o seu compositor, Paul Dessau, sido criticados pelos órgãos oficiais da R. D. A.

Interrompidas em Março de 1951, as representações do *Julgamento*, depois *Condenação de Lúculo*, recomeçaram em Outubro, tendo os autores feito algumas modificações na ópera (as de Brecht figuram na edição francesa de *Lúculo*). Interrogado sobre este assunto, quando da ida do Berliner Ensemble a Paris, Brecht precisou: «Discutimos constantemente as nossas peças com os espectadores. Se soubésseis quantas críticas e sugestões recebemos, por exemplo, dos meios operários! Quando são justas, levamo-las em conta. Com o governo foi o mesmo. Discuti durante três horas e meia com vários ministros, inclusive com o presidente do conselho, a respeito de *Lúculo*. Havia nove pontos em questão. Em sete tinha eu razão e mantive o meu ponto de vista. Em dois tinham eles razão e eu modifiquei o texto.» (*France-Observateur* de 25 de Junho de 1955).

Já antes Brecht tinha observado: «Do próprio ponto de vista da sociedade, um escritor ou um dramaturgo que não tem pontos de vista não tem valor nenhum. Para que seja útil, é preciso que traga algo de novo. O homem de teatro não tem que ir receber lições do estado. O estado, pelo contrário, pode aprender com o dramaturgo. Com efeito, há sempre problemas que a sociedade não chega a resolver. É nesse domínio que deve trabalhar o escritor. A sua imaginação pode ajudar a realizar essas tarefas. Pode, também, descobrir novas tarefas. De qualquer modo, não tem que ser um espelho, nem um porta-voz. Pode, naturalmente, fazer-se porta-voz de um ponto de vista oficial. Mas só se concorda com ele e lhe parece útil.»

«trabalhar com arte» e trazer da Ásia a primeira cerejeira:

Amigos
De todas as coisas que conquistou
Em guerras odiosas e sangrentas
Esta é bem a melhor.
(...)
Os despojos da guerra das duas Ásias
Serão só despojos
Ainda, de primavera em primavera,
O mais belo dos teus troféus
Estremecerá para os mortais
Nos ramos todos brancos de flores
Ao vento das colinas.

O herói Lúculo foi um flagelo, mas o homem que trouxe para a Europa a cerejeira foi um benfeitor: deste, e só deste, é que as crianças deviam aprender a história nos livros escolares, não a do herói ilustre que se elevou «acima da plebe».

O mito do herói

Ultrapassando a crítica do herói guerreiro, Brecht ataca a própria noção de herói e de heroísmo, qualquer que ele seja, na medida em que a sua pretensão é transcender a história e situar-se acima dos antagonismos e das confrontações de que é feito o mundo. Longe de ser um personagem de excepção e livre, um demiurgo, o herói serve os interesses da classe dominante. É esta classe que faz dele um herói. Como a guerra e o povo, o homem e o herói são antagónicos: onde há um herói, deixou de existir o homem, o herói nega o homem.

Mas «a concepção da história dos burgueses (e dos proletários, enquanto não tiverem outra) é em grande parte romântica. Não foi pelo seu Código Civil que o primeiro Napoleão fascinou a pobre imaginação dos alemães, mas pelos milhões de vítimas que fez. Aos conquistadores ficam bem as manchas de sangue, como a outros as sardas. Quando, numa revista intitulada, e bem, *Deutsche Rundschau*[5], um certo dr. Pechel escrevia, em 1946, que "a destruição de vinte impérios e a morte de dezenas de milhões de homens foram o preço pago pela Pax Mongólica", equivalia a dizer que "o vencedor coberto de sangue, o destruidor de todos os valores, que não deve fazer esquecer o soberano, o qual provou que não era um espírito destruidor", é grande pelo simples facto de não alinhar com a pequenez dos homens. Este respeito pelos assassinos precisa de ser destruído. A lógica de todos o dias não se deve deixar intimidar quando passa em revista os séculos passados. O que consideramos válido nas pequenas coisas, é preciso que também o tornemos válido nas grandes. O pequeno patife não deve, quando os dirigentes lhe permitem, tornar-se num grande patife, ocupar um lugar à parte, não apenas na patifaria, mas também na nossa visão da história.» E Brecht conclui que, para fazer a desmistificação da história romântica, a comédia é preferível à tragédia, porque «se pode, frequentemente, em princípio, considerar que a tragédia trata, mais do que a comédia, os sofrimentos dos homens em cima dos joelhos».

A comédia dos heróis

Quando Brecht quer pôr em cena, «para o mundo capitalista», «a ascensão de Hitler», tem o cuidado de a transpor para Chicago, no ambiente dos pequenos traficantes de fruta e legumes, mais precisamente da couve-flor: é *A resistível ascensão de Arturo Ui*. Assim, reduz as personagens históricas, muito próximas de nós e poderosas demais para a nossa sensibilidade. Dá aos heróis, mesmo aos mais negativos, dimensões humanas. Torna-os ridículos, porque «é preciso esmagar os grandes criminosos políticos, e esmagá-los pelo ridículo.

---

[5] *Panorama alemão.*

Efectivamente, eles não são grandes criminosos políticos, mas autores de grandes crimes políticos, o que é uma coisa completamente diferente.»

Porém, evita igualmente o exagero contrário, não diminuindo os seus heróis ao ponto de os tornar inofensivos. Brecht não é Offenbach, não cai na paródia que é o inverso de heroicizar. Textos projectados, no fim de cada cena de *Arturo Ui*, fazem recordar acontecimentos reais e a peça termina brutalmente com a entrada de uma «mulher coberta de sangue que caminha cambaleante para a ribalta». Pela primeira vez, o povo faz parte da acção — é ele que paga com o seu sangue. E mais, paralelamente a este des-heroicizar de Hitler e do seu bando, Brecht opera outra transposição, emprestando às personagens históricas assim tratadas uma linguagem de herói shakespeariano, uma mistura de prosa e verso, as formas métricas nobres da tradução alemã de Shakespeare feita por Schlegel, e pede que a peça seja representada em grande estilo, de preferência com reminiscências bem visíveis do teatro isabelino. O tradutor francês de *Arturo Ui,* Armand Jacob, precisa-o com clareza: «É o verso schlegeliano que, mais imperiosamente ainda que os painéis suspensos, devem lembrar que esta história de couves-flor e de gangsters sicilianos custou à Europa milhões de cadáveres, e a maior ou menor dissonância entre o vocabulário comum e sórdido e o ritmo que o encerra dá a medida da distância que separa os criminosos históricos da grandeza que se atribuem e que nós próprios lhes atribuímos.»

Heroísmo sem herói

Existe, contudo, no teatro crítico de Brecht, uma heroína, no sentido clássico do termo — Simone Machard, a criadita da estalagem dos Soupeau, que não hesita em deitar fogo aos depósitos da gasolina para que não caiam nas mãos dos invasores alemães. Nada de mais puro que o heroísmo de Simone Machard, mas esta é ainda uma criança. Brecht precisa-o e a condição da qual fazia

depender qualquer representação da peça era que houvesse uma criança para interpretar o papel. O heroísmo coincide aqui com uma inocência absoluta, com uma impossibilidade total de se conceber como herói. É irrealidade: Simone Machard sonha (imagina-se Joana d'Arc) e os seus sonhos só uma vez reproduzem a realidade. Nesse momento, comete um acto de heroísmo.

É Sartre quem o nota: «Brecht não põe heróis no palco, muito menos mártires — quando narra a vida de uma nova Joana d'Arc trata-se de uma criança de dez anos: não temos oportunidade de nos identificarmos com ela. Pelo contrário, o heroísmo situado na infância parece-nos ainda mais inacessível.» [6]

Duas outras personagens brechtianas levantam esta questão do herói: o Terceiro Horácio, em *Horácios e Curiácios*, e Teresa Carrar em *As espingardas da Mãe Carrar*.

O Terceiro Horácio tem tudo para ser um herói, pois é o salvador da sua pátria. Apenas lhe falta ser um personagem. Brecht não se prende a isso. O seu Terceiro Horácio é apenas um exemplo táctico e a incarnação de uma certa inteligência brechtiana. É a astúcia, superior à coragem e à disciplina que o Primeiro Horácio representa, ao sentido estratégico do Segundo Horácio e à força dos Curiácios. Mas esta superioridade da astúcia não é absoluta. Para o Terceiro Horácio vencer foi necessário que

O nosso besteiro enfraquecesse o inimigo
O nosso lanceiro lhe acertasse em cheio

e só então

O nosso cavaleiro alcançou a vitória.

Em *Horácios e Curiácios*, «peça didáctica para estudantes», não encontramos nem o retrato, nem a glorificação de um herói, mas antes um exercício destinado à inteligência — um exercício prático para a aplicação das *Cinco dificuldades para escrever a verdade*, o que faz desta obra uma Lehrstück, com uma diferença em relação às Lehrstücke precedentes: se o Terceiro Horácio não é um herói, já não tem que se negar a si próprio, de se tornar num anti-herói, de se esquecer completamente de si próprio, de a tudo renunciar, já não tem que passar pela prova da mais pequena grandeza, para ter acesso à verdade da história, isto é, para a fazer.

---

[6] ***Brecht et les classiques,*** **no programa dos espectáculos do Berliner Ensemble, no Théâtre des Nations-Sarah Bernhardt, de Abril de 1957.**

Nem heróis nem heroísmo

O caso de Teresa Carrar, em *As espingardas da Mãe Carrar*, é completamente diferente do do Terceiro Horácio. Teresa Carrar é, sem dúvida alguma, uma personagem. Comparemo-la com Pelágia Vlassova. Ambas têm, inicialmente, a mesma atitude. Ambas querem ficar neutrais porque «não é possível impedir isso» (isso, é a exploração em *A mãe*, é a guerra civil nas *Espingardas*), embora as duas estejam, por definição, do lado dos pobres: «Somos pobres, e os pobres não podem fazer a guerra. (...) Um governo de um lado, um governo do outro. E nós somos sempre atirados para o lixo. Mas não contem comigo para lhes levar os meus filhos de carrinho.» Mãe Carrar é obstinada na sua recusa. Recusa aceitar qualquer solução pela força, quer dizer que recusa aceitar qualquer solução: «Nada corre bem cá para a gente e esta vida não é nada fácil de aguentar. Mas as espingardas não resolvem nada.» A diferença entre Mãe Carrar e Pelágia Vlassova é a obstinação de Mãe Carrar em recusar a única saída — a saída que a outra inventou pouco a pouco. Foi preciso que morresse a Teresa Carrar o filho, a quem tinha proibido ir combater na frente — estava no mar à pesca e foi metralhado pelos aviões franquistas — para que abrisse os olhos. Só então compreende que «não pode ficar neutral». Concorda, por fim, em entregar as espingardas ao irmão e parte com ele para ir combater «por João», o filho assassinado, porque os outros, os franquistas, «não são homens, são uma lepra que é preciso destruir pelo fogo, como se destrói a lepra».

Pode-se, sem dúvida, classificar esta decisão como heróica, mas ela não chega para fazer um herói. Tanto mais que Brecht não a apresenta como uma decisão excepcional: Mãe Carrar não faz mais do que juntar-se à comunidade dos homens. Já não se distingue dos seus, passa a ser uma verdadeira Carrar. Não constitui excepção. Reconheceu a regra, a regra dos pobres. Estava cega, mas agora já vê. Mãe Carrar não procura elevar-se acima da sua existência. É-lhe fiel. Porque «para os pobres não há seguro de vida. O que quer dizer que, de uma maneira ou de outra, tudo lhes cai em cima. Aqueles sobre quem tudo cai, é a esses que se chama pobres. E nenhuma prudência pode salvar os pobres». Em Brecht, o único heroísmo é ser plenamente o que se é — quer dizer, ser o contrário do herói, o qual surge sempre como um homem alienado. Entretanto, como veremos mais adiante, este heroísmo não é coisa fácil no «mundo tal como vai» — «Assim vai o mundo, e não vai nada bem», diz-nos o Cozinheiro de *Mãe Coragem*, comentando a *Canção do sábio Salomão*.

O homem contra o Terror

Ao escolher a luta, Mãe Carrar escapa ao que se pode chamar o Terror. Decide-se a fazer, conscientemente, a história, a fazê-la com os seus. Pouco importa que o consiga, que a sua causa triunfe, pelo menos imediatamente — Brecht está convencido que ela triunfará a longo prazo, porque Mãe Carrar é um «antepassado do mundo futuro», como ele chama aos juízes dos mortos em *Lúculo*. O que conta é que Mãe Carrar não se deixe enterrar no «mundo tal como vai», que desperte a passividade das vítimas, que, no próprio momento em que é apanhada na armadilha da aceitação, dela se liberte violentamente.

Porque fazer a história, tomá-la a cargo, tornar-se responsável, é precisamente escapar ao terror de uma história feita pelos outros e cujas formas são a guerra, o culto do herói e as mentiras dos poderosos.

Ao longo de toda a sua obra, Brecht descreve esse terror, expondo-lhe as causas. Em *Grande medo e miséria no Terceiro Reich*[7], apresenta-o em estado bruto, numa sucessão de sketches nos quais trabalhou de 1935 a 1938 e que respeitam, escrupulosamente, a realidade dos acontecimentos. Cada um dos sketches — o conjunto vai de 1933 a 1938, na edição alemã as datas dos acontecimentos são cuidadosamente apontadas — revela uma das formas desse terror, um dos aspectos da tragicomédia nazi da história. É impossível apresentar aqui esse repositório. Contentemo-nos em evocar os mais significativos.

O exercício do direito, em que o juiz, instado a julgar «segundo o que é útil ao povo alemão», tolhido entre interesses contraditórios, entre definições contraditórias do que é útil, não pode pronunciar sentença que não cause a sua perda. *A judia*, em que esta não consegue, antes de deixar a Alemanha, dizer a verdade ao marido. *O bufo*, em que os pais de uma criança receiam que o filho saiu de casa para os ir denunciar à polícia, quando foi tão-só comprar chocolates. *O libertado*, em que um homem de regresso de um campo de concentração vem encontrar o mutismo e a desconfiança dos antigos camaradas, mutismo que ele compreende, por meias-palavras, e aprova, com uma sabedoria admirável: «Está certo. Eu queria apenas dizer-te que acho muito justo.» *O velho militante*, em que um nazi da primeira hora, que votara por Hitler, se suicida. E os últimos sketches que acentuam a fome e as privações do povo alemão em virtude da preparação da guerra e que terminam não com a aceitação, na miséria e no medo, mas na vontade de falar, de gritar o que se passa, de instar todo esse povo a que faça o que lhe é verdadeiramente útil: «Em 1917, estava na frente Leste. As pessoas das trincheiras do outro lado fizeram o que é útil. Deram cabo do governo. Era a única coisa que podia servir, e foi a primeira vez em toda a história do mundo.»

Com efeito, o terror atira o homem para contradições sem fim. À ordem — a ordem capitalista — do mundo corresponde a desordem do homem. E para um tal estado de coisas só há saída através da violência.

É preciso, ainda, que o homem não se deixe embalar pelo poder, nem fascinar pelo mito da ordem. Nas contradições sociais e nas suas próprias contradições deve reconhecer não uma fatalidade subjectiva, mas a consequência dessa ordem desumana. O poder negará sempre que haja contradição. Quando o juiz, de *O exercício do direito*, fala de «certas contradições», é interrompido pelo conselheiro com esta frase que não tem resposta: «Não há contradições no Terceiro Reich.» Tomar consciência das contradições, já é começar a libertar-se.

Mas estas contradições são muito profundas. Sendo resultado de interesses económicos, gangrenam-nos a nós próprios. Ao mesmo tempo que denuncia a guerra e a história oficial que nos aliena, Brecht indica como nos alienamos, como nós aceitamos essa alienação e a perpetuamos. As contradições não são exteriores a nós, estão enraizadas em nós próprios. Não somos apenas as vítimas do terror capitalista, pois somos nós que o geramos, ou melhor, é gerado em nós. Depois de uma crítica exterior, como a da guerra, do herói e da ordem, Brecht empreende agora uma crítica interior.

CRÍTICA DO PERSONAGEM

A relação entre a história e o homem não é, sabemos, uma pura relação de exterioridade, uma série de trocas entre poder e poder, nem sequer entre opressor e oprimido. O homem e a história fazem-se um ao outro, transformam-se e produzem-se mutuamente.

---

[7] Ver nota da p. 22.

O personagem como produto

É nesta perspectiva que o teatro épico pôs em questão a noção clássica do personagem, quer se trate do teatro psicológico, onde, num ambiente invariável, se confrontam duas ou várias personalidades já formadas, ou de um teatro romântico onde um homem monolítico enfrenta o mundo, as forças más ou hostis, seja para triunfar, seja para sucumbir. Mostrando homens na história, determinados por ela e, ao mesmo tempo, agindo sobre ela, mostrando homens que se transformam num mundo por eles transformado, Brecht não podia ficar nos indivíduos perfeitamente coerentes e imutáveis, nas personalidades da dramaturgia clássica. As suas personagens tinham de aparecer como a soma de qualidades heterogéneas, o produto de uma série de acções e de interacções, de contradições tanto objectivas como subjectivas, sendo estas o reflexo daquelas, mas reagindo sobre elas. Por isso foi obrigado a fazer do seu teatro o próprio lugar de uma crítica do personagem, crítica activa que conduz à divisão, ao fraccionamento desse personagem.

As personagens-objectos

Certas personagens de Brecht surgem-nos, sem dúvida, simples, como que feitas de uma só peça. Essas são as que vêm directamente da massa — do povo à mercê do terror da história — que mal se diferenciam dela. Mas estas personagens, por definição, têm um papel secundário. São o testemunho do sofrimento dos oprimidos — como a mulher coberta de sangue que aparece no final de *Arturo Ui* — mas não nos dizem as vias por onde esse sofrimento lhes chegou. Mal chegam a ser personagens, melhor, são objectos e sinais do terror e da miséria das vítimas. Apenas vejo um caso em que Brecht as dotou com uma existência dramática autónoma: o das noivas de Puntila. Essas quatro mulheres a quem Puntila prometeu casamento, dando a cada uma,

como anel, uma argola de reposteiro, fazem a pé o longo trajecto que separa Kurgela dos seus domínios, na esperança, não de casar com Puntila, mas de comer uma boa refeição, e regressam em jejum, corridas por Puntila desembriagado. Nelas, não há nenhum rancor nem nenhuma revolta: «A gente percebe. Veja lá, sr. Puntila, era só uma recordação para quando formos velhas. Vou-me sentar além no chão, em terras suas. Assim já poderei dizer: um dia, estive sentada em Puntila, fui convidada.» Através delas, o que fala é uma sabedoria antiquíssima, a da província finlandesa, «cheia de nobreza e de beleza», quase sem história. Essas quatro mulheres fazem mais parte da natureza que do mundo. Brecht diz que são «as figuras mais nobres de toda a peça». Elas são o que são. Não deixam que lhes toquem por dá cá aquela palha. E reúnem, em si, segundo as próprias palavras de Brecht, «um comportamento *simples* e uma verdadeira sabedoria prática». Porque elas já sabem que não devem meter-se em aventuras com os que estão do outro lado, os patrões: «Não se pode contar com os patrões para nada, umas vezes são assim, outras são assado, e por aí fora... Somos estúpidas demais para percebermos as graças deles, acabamos sempre por cair na esparrela. O que engana é que eles têm o mesmo aspecto que a gente. Se fossem como os ursos ou como as víboras, já sabíamos como nos defender.» E as «histórias finlandesas» que contam umas às outras, pelo caminho de regresso a Kurgela, são alertas contra o mundo desconhecido e movediço dos patrões. Mas a existência das mulheres de Kurgela apenas é concebível na Finlândia, na província de Tavastland onde a natureza conservou uma espécie de pureza original, onde a história ainda não penetrou na sua forma mais moderna, a capitalista, e onde ainda reina o proprietário, «personagem pré-histórica», saída da noite dos tempos. Por isso, Brecht marcou bem a diferença que separava *O senhor Puntila e o seu criado Matti* das suas outras peças, chamando-lhe Volkstück (peça popular).

Matti, o criado do senhor Puntila, também parece feito de uma só peça. Pelo menos, procura manter-se igual: a sua grande preocupação é não se deixar distrair de si próprio. Porque sabe que é frágil. A Eva, a filha de Puntila, que o censura por ter «mudado de opinião, um verdadeiro cata-vento», ele responde: «É verdade. Mas isso que dizem dos cata-ventos, além de injusto, é um disparate. Os cata-ventos são de ferro e nada há mais sólido do que o ferro, o que lhes falta é uma base sólida que aguente com eles. A mim, o que me falta também é a base.»

Matti é de ferro, mas, pela posição que ocupa, deve girar conforme sopra o vento. Para conservar o seu lugar, sobretudo com um patrão tão pouco «certo» como Puntila, tem que se desdizer. Mas fá-lo sempre conscientemente e nunca se deixa ir na conversa de Puntila. Mesmo quando parece concordar com este último, quando alinha com as suas manias de confraternização, faz notar que o faz porque se trata de uma ordem — que é a maneira de continuar a ser ele próprio, o criado Matti:

Puntila (a Matti): Queria ter a certeza de que já não há qualquer abismo entre nós. Diz lá que já não há qualquer abismo entre nós dois!
Matti: Já que o ordena, senhor Puntila, já não há qualquer abismo entre nós dois.

Para existir, é preciso dividir-se sempre, apagar-se a si próprio: «Quando falo com os patrões, nunca quero dizer nada, não tenho opinião.» Matti não vai aguentar por muito tempo este comportamento paradoxal. Sobretudo, não pode trair, como o exige de facto Puntila, um proletário como ele, o trabalhador Surkhala. Podia tolerar que Puntila o tratasse, conforme estivesse bêbado ou não, como «homem» ou como «vermelho». Não pode é suportar ser obrigado à sua divisão de facto. E recusa, pois, tudo em conjunto, deixando Puntila para continuar a ser ele próprio — o criado Matti, um homem e um vermelho.

No oposto de Matti, personagem consciente como nenhum, que decide escapar às contradições que o ameaçam, situa-se Catarina, a filha muda e desfigurada pelos soldados de *Mãe Coragem*. Como as mulheres de Kurgela, Catarina faz parte do que há de mais elementar na natureza, mas sem a sabedoria prática destas. Separada do mundo pelo mutismo, está condenada a ser ela própria. Suporta passivamente o mundo por não poder reagir, porque reagir, para uma personagem de teatro, é primeiro que tudo falar. Ela é, por excelência, uma vítima dos acontecimentos. Tem consciência da sua própria situação, mas não a pode exprimir.

A unidade da personagem de Catarina tem como contrapartida a sua impotência. Só no fim, age positivamente. Levada pelo medo — e não por qualquer heroísmo pré-existente que então se revelasse, Brecht precisa-o no *Theaterarbeit* [8], a dificuldade principal do papel reside aí: «é necessário evitar qualquer cliché heróico. Catarina, a muda, tem duplamente medo, por ela e pela cidade de Halle» — toca o tambor para alertar a cidade adormecida da chegada dos soldados. Destrói-se assim duplamente. Na realidade, porque é atingida pelos soldados e, em sentido figurado, porque sai do seu mutismo: fala, pela voz do tambor, protesta. Já não é uma vítima muda. Por instantes, foge da sua personagem e participa activamente na história. Mas esses instantes são e só podem ser os da sua morte.

Nunca uma personagem de Brecht permanece como surgiu. Sempre ameaçada, deve enfrentar o mundo e, para o enfrentar, transformar-se. Nunca leva uma existência passiva na história. A sua passividade, quando passividade existe, significa adesão, participação numa certa ordem e consequentemente evolução, porque nenhuma ordem é eterna. Não há natureza, tão-pouco do homem, como da história. Como dizia Debussy: «A natureza é um boato que puseram a correr» — que os interessados em que nada mude põem a correr.

---

[8] Recolha colectiva redigida por Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubelek, Peter Palitzsch, Kathe Rülicke, que contém um grande número de documentos de grande importância — textos, comentários, fotografias — sobre os seis primeiros espectáculos montados pelo Berliner Ensemble e sobre o trabalho colectivo deste. É um livro indispensável, não só para quem queira compreender Brecht, a sua obra e a sua actividade de encenador, mas também para todo o homem de teatro do nosso tempo.

A dualidade dos poderosos

Os defensores da ordem estabelecida não são, não podem ser monolíticos. Lembremo-nos de Pierpont Mauler em *Santa Joana dos matadouros*, ou do comandante Brown na *Ópera de pataco*, e das reflexões de Brecht sobre a dualidade de que o homem tem necessidade no mundo capitalista.

Também neles, a noção clássica de personagem é posta em questão. O opressor não se define apenas como alguém que oprime e só manda oprimir. A sua personalidade privada e a sua personalidade social podem ser contraditórias sem serem opostas. A bondade e a humanidade do vendedor de canhões não o impedem de os fabricar ou de os mandar fabricar, até lhe facilitam o trabalho. Servem-lhe de alibi face aos outros e a si próprio. Um vendedor de canhões não se imagina como vendedor de canhões e tem todo o interesse em não aparecer aos outros como tal.

Escolhamos, como primeiro exemplo desta dualidade necessária aos poderosos, o comportamento da senhora Soupeau, mãe do estalajadeiro na peça *As visões de Simone Machard*. Quando entra em cena, «muito velha e toda vestida de preto», as suas primeiras palavras são para pôr à disposição dos refugiados, que tinham invadido o pátio da estalagem, todas as suas reservas, perante o pasmo do filho, pronto a defendê-las palmo a palmo. Age ela por bondade? Não, trata-se de fazer boa impressão nos refugiados que, na altura, têm a força do seu lado, trata-se de lhes sacrificar o mínimo, de maneira a poder salvar o resto, carregar os camiões e fugir o mais depressa possível. A senhora Soupeau sabe ceder quando convém. Mas logo que toma conhecimento pela rádio de que as «tropas blindadas inimigas já chegaram a Tours», muda de tom. Agora é na Kommandantur que os refugiados têm que tratar dos seus assuntos e «não connosco, o tempo das facilidades acabou.» A força está de novo do seu lado e a senhora Soupeau já não tem que fingir. Já pode declarar a todo o pessoal da estalagem reunido: «Nós estamos na melhor posição para vos dizer quando a guerra é necessária e quando é preferível a paz. Querem fazer alguma coisa pela França? Óptimo. Nós somos a França, compreendem?»

É verdade que esta atitude patenteia mais a duplicidade da personagem do que a sua dualidade. Tais astúcias são aos montes no teatro clássico, nada de mais tradicional. Porém, a maneira como Brecht apresenta essa duplicidade é singular. Não sabemos, logo de início, das razões e das astúcias da senhora Soupeau. As suas primeiras palavras são falsas. A personagem, tal como aparece em cena, é falsa. O espectador, que o ignora, tem de cair no logro. E mais surpreendido fica quando ela altera o comportamento. Para demonstrar a continuidade de um comportamento, Brecht começa por mostrar a sua discontinuidade.

A discontinuidade de Puntila ameaça o próprio estatuto da personagem clássica. Conhece-se o esquema sobre o qual foi construído Puntila — é o mesmo da personagem do milionário de *Luzes na cidade*, de Chaplin. Um homem é duro, violento e ganancioso quando está sem beber e passa a ser bom, meigo, amigo e generoso quando está embriagado. Bêbado, Puntila «confraterniza» com toda a gente, quer a amizade de todos, e primeiro a do seu criado (e chofer) Matti, ficando, então, aberto a todos os sentimentos humanos. Como o constata Matti: «Felizmente cá prá gente que há alturas em que ele bebe. Então é um homem excelente e é tão bom que até descobre coisas que ninguém descobre.» Mas quando Puntila se desembriaga, volta a ser o senhor Puntila, o proprietário de um dos mais vastos domínios do Tavastland, esse que

> É bicho gordo e inútil, um flagelo,
> Cioso do que tem como danado.
> Aqui o ides ver, bem instalado,
> De si seguro e em bela região [8a].

Ele próprio o reconhece quando está bêbado: «Tenho ataques de sobriedade (...). Então só vejo metade do mundo. Mas o pior é que quando me dão esses ataques de sobriedade absoluta, absurda, fico ao nível do animal. Nada me detém. O que eu faço, quando estou nesse estado, não me pode ser levado a mal. Com certeza que uma pessoa se tiver coração não o pode fazer se se lembrar que é uma doença. (*Horrorizado*:) Nesses momentos, sou completamente responsável pelos meus actos. Sabes o que isso quer dizer, irmão, responsável pelos seus actos? Um homem responsável pelos seus actos é um homem de quem se pode esperar tudo. Por exemplo, já não é capaz de velar pelo bem dos seus filhos, ignora a amizade, é capaz até de passar por cima do seu próprio cadáver. É nessa altura que ele é completamente responsável pelos seus actos, dizem os advogados.»

Ao longo da peça, que começa com uma cena de bebedeira e acaba com outra — Brecht faz notar que Puntila está bêbado durante nove décimos do tempo que se encontra em cena — Puntila passa, ora brutalmente, ora insensivelmente, de um estado de pretensa inocência para o de homem responsável pelos seus actos, de proprietário exercendo o seu poder sobre os homens e as coisas. Aqui também o fraccionamento, a descontinuidade da personagem cobre e descobre, simultaneamente, uma continuidade mais profunda: a unidade de uma personagem na acepção brechtiana.

[8a] Versão de Fiama Hasse Pais Brandão, in *Teatro de Bertolt Brecht*, v. IV (Portugália Editora). *N. E.*

Uma divisão que dá dinheiro

Há que notar que esta unidade não se processa a um nível psíquico superior. Puntila não está dividido entre a bebedeira e a sobriedade, como se pode estar entre o Bem e o Mal, tal um doutor Jekyll lutando contra Mister Hyde. Mas a sua dualidade tão-pouco é, como a da senhora Soupeau, o resultado de uma astúcia consciente. Puntila não se embriaga para ser simpático para com os trabalhadores que engaja e, assim, conseguir deles que renunciem à assinatura e às garantias de um contrato, com o fim de poder, em seguida, despedi-los sem prejuízo para ele. Não o faz conscientemente com esse fim, como a senhora Soupeau quando faz o papel de pessoa bondosa para tranquilizar os refugiados. Porém, tudo se passa como se ele o fizesse com esse fim. O proprietário Puntila ganha com o homem que é Puntila, como o magnata Mauler ganhava com o que repugnava ao outro Mauler. O desdobramento de Puntila é uma astúcia objectiva. Só o estatuto de Puntila, a sua riqueza e o seu poder, é que lhe permite embriagar-se, num país onde a venda do álcool é proibida, e a sua bebedeira serve no fim de contas o seu estatuto. Desta maneira, Puntila ganha sempre. A sua unidade não é a do homem que é Puntila, mas sim a do proprietário Puntila, porque cada um dos seus actos credita a conta desse proprietário. Brecht recomendava ao actor que fizesse com que Puntila conservasse «um certo carácter perigoso», até na bebedeira, «as suas tentativas para ser simpático devem ter algo das de um crocodilo» [9], e, paralelamente — o que não é contraditório, ou, mais exactamente, o que transpõe para o plano da interpretação a contradição primeira da personagem — dar-lhe todo o encanto possível, «um carácter bailarino, terno e quase poético», e toda a grandeza possível: «Puntila é um gozador da vida. Renuncia às suas propriedades como Buda renunciou ao mundo, deserda a filha de uma maneira bíblica e convida, para sua casa, as mulheres de Kurgela como se fosse um rei de Homero».

---

[9] É por isso que Brecht aconselhava que a personagem de Puntila fosse representada com uma máscara ou uma maquillage pronunciada, como o fez Steckel no Berliner Ensemble, depois de a ter interpretado «ao natural» em Zurique.

Aqui, como no caso do comandante Brown, como no de Mauler, estamos perante não «uma contradição apesar da qual (Puntila) vive, mas perante uma dualidade que lhe permite viver» e que permite à sociedade, alicerçada na propriedade privada, manter-se. A unidade objectiva da personagem, subjectivamente dividida, de Puntila remete-nos para o estatuto social de Puntila e desse estatuto social para os próprios alicerces da nossa sociedade: é essa sociedade que divide, que aliena o homem, que o reduz ao seu trabalho, reduzindo o trabalho ao lucro que o proprietário dele pode obter. É o próprio Puntila quem no-lo confirma: «Eu cá basta-me olhar um homem, uma só vez, para ver logo de que massa ele é feito. Lá com a idade não me preocupo muito, os velhos também se aguentam bem quando não se aguentam melhor, porque não querem ser postos a andar. Para mim, o principal é o homem em si. Já é bom que não sejam completamente marrecos. Estou-me nas tintas para a inteligência deles, porque esses então passam o tempo todo a contar as horas de trabalho. Disso é que eu não gosto e quero estar em boas relações com o pessoal.»

Esta alienação social, estas contradições encontramo-las ao nível das personagens brechtianas por excelência, aquelas cujo estado é intermediário entre a dualidade dos poderosos e a passividade das vítimas.

Passar a ser outro, para ser o próprio

Escolhamos como primeiro exemplo um homem com a identidade ameaçada pela pressão de contradições sociais, o rendeiro Callas, e a sua filha Nanna Callas, de *Cabeças redondas e cabeças pontiagudas*[10]. Nesta Greuelmärchen[11] (história negra) — que podia, como *A resistível ascensão de Arturo Ui*, intitular-se «uma parábola dramática» e que também trata da tomada do poder por Hitler, com a diferença, importante, de que, enquanto *Ui* foi escrita em 1941, *Cabeças redondas e cabeças pontiagudas*, começada sem dúvida antes da partida de Brecht para o exílio, foi acabada depois de 1934 e daí a imprecisão histórica da obra — tudo parte de um estratagema do ditador de Jahoo, Iberin, que substitui provisoriamente a luta dos pobres contra os ricos pela luta dos «cabeças redondas contra os cabeças pontiagudas». Callas, um rendeiro que não consegue pagar as suas rendas, e Nanna Callas, que foi obrigada pela miséria a ser puta, são cabeças redondas. O seu proprietário, o riquíssimo Emanuel Guzman é um cabeça pontiaguda. Uma vez os cabeças pontiagudas banidos do país por ordem do ditador, os Callas, que tomam à letra as promessas de Iberin, deviam poder vencer Guzman e libertarem-se. Mas as condições económicas e sociais, que entretanto não mudaram, levam os Callas a disfarçarem-se, a tornarem-se outros. E vemos Callas obrigado a fazer-se passar por Guzman, correndo o risco de ser enforcado em vez deste, enquanto Nanna Callas, com os véus de freira, substitui Isabel de Guzman, a irmã de Emanuel. Com as suas cabeças redondas, de que tanto esperavam, tiveram de substituir cabeças pontiagudas: assim, tudo entra na ordem e não é «o cabeça pontiaguda que paga pelo cabeça redonda, mas o pobre pelo rico e a puta pela freira». O estratagema de Iberin era apenas uma astúcia, uma maneira de mascarar as contradições reais da sociedade por contradições imaginárias. Os Callas caíram no logro e passaram a ser as vítimas. A ordem é restabelecida à custa deles. As contradições da sociedade capitalista só lhes trazem desvantagens, como é de regra. Até os obrigaram a transformar-se noutras pessoas.

---

[10] Ver nota da p. 21.

[11] A fonte de *Cabeças redondas e cabeças pontiagudas* é a comédia de Shakespeare *Measure for measure*.

Essa transformação é, porém, exterior: é disfarce, privação da personagem, desvio de comportamento que lhes escapa e se vira contra eles.

Encontramos outro exemplo em *Schweyk na segunda guerra mundial*, uma continuação das *Aventuras do bravo soldado Schweyk* de Jaroslav Hasek, imaginada por Brecht em 1942-43. Desta vez, perdido na neve distante de Estalinegrado, Schweyk encontra Hitler. Ao que este último chama «as catástrofes naturais que provocam a derrocada do Terceiro Reich», Schweyk tem bastante lucidez, ou bom senso, para lhes chamar «o inverno e os bolcheviques». Mas Estalinegrado não era o lugar com que sonhara e Schweyk também tem culpas na sua própria queda. Armando-se em esperto em Praga ocupada pelos alemães, deixa-se completamente afundar nas contradições que uma tal atitude implica. Mais flexível e mais ambíguo que o Schweyk de Hasek, o de Brecht, que faz de idiota para tirar todo o proveito possível das situações em que se encontra, corre o risco, depois de ter ganho nesse jogo com que viver, de perder nele a vida e talvez venha a sucumbir nas neves da Rússia, com a derrocada do regime nazi. Schweyk foi sempre um oposicionista, mas um oposicionista passivo, integrou-se no sistema e nele ficou prisioneiro: diante de Estalinegrado, enverga o uniforme alemão. A sua recusa subjectiva do nazismo transformou-se em aceitação objectiva — à custa do próprio Schweyk, disfarçado do contrário e ao qual, no fim, só resta a lucidez e a espontaneidade.

Uma contradição essencial

Mas a personagem brechtiana mais cheia de contradições é, sem dúvida alguma, Ana Fierling. O seu próprio nome de *Mãe Coragem* o prova: «Chamam-lhe Coragem porque teve medo de perder as suas coisas e atravessou os campos debaixo do fogo dos canhões de Riga com cinquenta pães na carroça.»

Mãe Coragem é do povo, tem um sentido inato da realidade, uma compreensão materialista dessa realidade. Nela, o heroísmo não se consegue impor. Ao Sargento que assim fala do pai de seu filho Eilif — «Morreu como um herói, foste tu própria que o disseste» — responde-lhe: «Morreu e mais nada». Contudo, faz depender a sua sorte da guerra porque vive da guerra e dos soldados. Embora proclame: «Nós cá somos gente de paz», precisa da guerra, isto é do heroísmo, dos valores que recusa. «A guerra é o teu ganha-pão», faz-lhe lembrar o Sargento recrutador do primeiro quadro. E precisa: «Querias-te aproveitar da guerra, sem nada dar em troca, não era (...) Quem da guerra quiser aproveitar, alguma coisa em troca tem de dar.» Ora, se Mãe Coragem recusa a guerra, se recusa admiti-la e pagar-lhe o que lhe pede (os filhos), recusa também não aproveitar-se dela. Quer jogar com um pau de dois bicos, quer ser mãe e, ao mesmo tempo, vivandeira. Quer conservar os filhos e o negócio. Um Mauler talvez o conseguisse, não Mãe Coragem, que não tem nem a força, nem o dinheiro do seu lado. «Para almoçar com o diabo, é preciso uma colher grande», diz-lhe o Capelão.

Algumas vezes, Mãe Coragem tem consciência dessa contradição essencial. Quando vai ver o comandante para se queixar dos soldados que a roubaram e se encontra com o jovem soldado, que veio reclamar as alvíssaras prometidas por ter encontrado a cavalgadura do comandante, compreende obscuramente que deve, ou revoltar-se, ou tudo aceitar. E aceita. «É assim, se protesto, corro o risco de ficar sem o meu negócio», e entoa a *Cantiga da grande capitulação*. Mais tarde, quando a filha fica desfigurada, no dia do funeral do marechal Tilly, recapitula lucidamente: «Eles (os soldados) feriram a minha filha na cara, para mim, é este o momento histórico. Deixaram-na meio desfigurada, e assim já não arranja homem, ela que é doida por crianças. É também por causa da guerra que é muda. Ainda era muito pequenita, um soldado obrigou-a a comer merda de cavalo. Nunca mais verei o meu Queijo-Suíço e, quanto ao meu Eilif, só Deus sabe onde pára!» Então, tira a conclusão lógica, num grito: «Maldita seja a guerra!»

Esta tomada de consciência é apenas fugaz. Ao grito de Mãe Coragem, com o qual termina o sexto quadro, Brecht faz seguir, por ruptura brutal, uma proclamação que constitui a sua negação e que é o princípio do sétimo quadro, intitulado: *Mãe Coragem no apogeu da sua carreira comercial* — «Não me digam que a guerra não presta. Dizem que ela engole os fracos, mas em tempos de paz acontece-lhes o mesmo. De qualquer maneira, a guerra sustenta melhor os da sua laia.»

Na realidade, Mãe Coragem não compreendeu nada: julga que é possível ser, impunemente, mãe — de Eilif, do Queijo-Suíço, que perderá por regatear o seu resgate, e de Catarina que morrerá por culpa sua — e ao mesmo tempo Coragem, isto é «a mulher que tem medo de perder as suas coisas» e que quer, a todo o custo, conservá-las e aumentá-las. Empreendimento insensato onde perderá os seus filhos, os bens e a lucidez. No fim da peça, Mãe Coragem já não é senão Coragem, uma Coragem arruinada, envelhecida, esmagada pelo peso dos anos e da guerra que nunca mais acaba, embora julgue ser ainda mãe [12].

Toda a personagem de Mãe Coragem se processa nessa mistura impossível de razão e sem razão, de ternura quase animal pelos filhos e de frieza quando negoceia, de consciência — ela sabe que a guerra não é viçosa nem alegre como papagueiam os manuais de história, pois conhece a sua realidade implacável — e inconsciência. Como escreveu Brecht: «Ela reconhece o carácter mercantil da guerra. É precisamente isso que a atrai. Até ao fim, acredita na guerra. Não lhe vem à ideia que é preciso ter tesouras muito grandes para cortar a sua parte do tecido.»

---

[12] Quando ela deixa definitivamente o palco, atrás das tropas, é com a esperança de voltar a encontrar o filho Eilif, cuja morte desconhece, mas que o espectador não ignora.

O impossível «e»

As contradições que permaneciam exteriores às personagens, como no caso, por exemplo, dos Callas, em *Cabeças redondas e cabeças pontiagudas* [13], integram-se agora nela. A personagem é o seu produto, um produto instável e condenado à destruição. Mãe Coragem está metida até ao pescoço no impossível «e» que une *Mãe* e *Coragem*. A dificuldade deste papel no teatro reside precisamente nesse «e». É, efectivamente, grande a tentação de uma actriz fazer de Mãe Coragem uma heroína contraditória, ora mãe, ora mulher de negócios, mas cuja força de ânimo, no fim, institui a unidade. Assim, a peça seria a exaltação de Mãe Coragem, a glorificação de uma força quase animal, a própria força da natureza humana, a força que Brecht, outrora, emprestara a Baal. O erro seria flagrante.

Inversamente, é impossível reduzir Mãe Coragem a um único conceito, de Mãe ou de Coragem, ou acentuar mais um que outro. Em *Theaterarbeit*, Brecht comenta assim uma fotografia de uma má interpretação da peça: «Esta fotografia de Mãe Coragem, banhada em pranto e com Catarina nos braços, evidencia uma concepção falsa, por comovedora que seja. Mostra a Mãe animal, a figura da lendária Níobe. A sua atitude e expressão traduzem apenas o pavor face à morte. A morte aparece ali como um facto rude e puramente biológico. Na peça, é também um facto social, é obra dos homens. E a protagonista também é culpada da morte da filha.»

A única interpretação que nos dá completamente a personagem de Mãe Coragem consiste, pois, como o fez Helene Weigel no Berliner Ensemble, em representar sobre esse «e», mostrando o vaivém constante da personagem entre essas duas atitudes fundamentais, o seu esforço vão para as conciliar e o falhanço crescente desse esforço. O que supõe uma representação descontínua nos factos e nos gestos e, ao mesmo tempo, contínua na reflexão desses factos e gestos, despegada e ligada.

---

[13] Ver nota da p. 21.

A personagem de Mãe Coragem deve manifestar não só a sua própria cegueira — segundo Roland Barthes, Brecht «mostra-nos uma cegueira» [14] — mas também a sua impossibilidade de ultrapassar as suas contradições, a sua impotência em tornar-se verdadeiramente numa personagem coerente e plena no «mundo tal como ele está».

Como em Mauler e Puntila, a unidade reside na divisão. Ao contrário destes, porque eles «têm tesouras muito grandes para cortar a sua parte do tecido», Mãe Coragem nada lucra com essa divisão. Perde mas é, a pouco e pouco, tudo o que possuía e tudo o que era. Quando, no fim, volta a pôr-se a caminho e «regressa ao seu negócio», com a esperança vã de voltar a encontrar o filho Eilif, ela está, literalmente, encolhida: não compreendendo o que se passa, nem o que ela é, torna-se num títere cego, aos baldões da guerra. A divisão da personagem leva à sua amputação.

Eu e o Outro

Esta divisão pode também provocar um fraccionamento. É o caso de Chen-Té, em *A boa alma de Sé-Chuão*. É conhecida a fábula na qual se baseia esta peça, definida por Brecht como uma «parábola dramática», e a tarefa fixada pelos deuses a Chen-Té, a prostituta de Sé-Chuão: ser boa, permanecer boa num mundo onde os deuses em parte nenhuma conseguiram descobrir «pessoas que levem uma existência digna de gente» e provar que a bondade ainda é possível. De nada vale a Chen-Té protestar, proclamar os seus receios: «Mas eu não estou segura de mim, ilustres divindades. Como é que se pode ser boa se a vida está tão cara?». Os deuses não lhe prestam ouvidos, nada têm a ver com os problemas económicos.

Uma vez instalada na pequena tabacaria, que montou com os mil dólares deixados pelos deuses, começa o seu drama. Com reputação de rica, vê logo a loja invadida pelos pobres, que acolhe e que a roubam:

> O barquinho da salvação
> Puxam-no logo pró fundo:
> É que são de mais os náufragos
> Que aflitos o agarram. [15]

Perante as exigências do pobres, como dos ricos, Chen-Té só encontra remédio numa sugestão dos próprios pobres: inventar uma outra personagem, o primo Chui-Tá, um homem que não quer ser bom, mas tão-só homem de negócios, que inspira respeito aos ricos e medo aos pobres, um homem que diz: «Para lhe conservar a loja, estou decidido a ir até ao fim, até onde a lei me permite.»

O amor é um outro perigo que Chen-Té corre e passa a enfrentar. Ao cair da noite, num jardim público, conhece um homem muito inteligente e corajoso, Yang-Sun, «um aviador sem avião, um correio aéreo sem correio». Uns pingos de chuva, uma cena de amor pública e quase silenciosa — a primeira na obra de Brecht, onde, até então, o amor se tinha mostrado apenas com carácter irrisório, destrutivo e como a própria imagem do impossível — e temos Chen-Té apaixonada. Vai, desesperadamente, tentar ser a boa alma, o anjo, como já lhe chamam, uma comerciante e uma mulher. Por vezes, julga que o consegue. Por exemplo, de manhã, quando regressa da casa de Yang-Sun. Nesse momento, acredita num mundo reconciliado: «Sempre ouvi dizer que os apaixonados andam nas nuvens, mas o mais maravilhoso de tudo é andar cá na terra, na rua.» Mas, depressa, volta às suas contradições, agravadas, ainda, pelo amor que tem por Yang-Sun:

«Chin, a senhora foi criada na rua, como eu fui. Não temos miolos na cabeça? Não somos brutos quando é preciso? Estou pronto a deitar-lhe as mãos ao pescoço até que vomite o queijo que me roubou, fica a saber. Os tempos que correm são maus e esta cidade é um inferno, mas se soubermos servir-nos das unhas, até somos capazes de trepar pela mais lisinha das paredes. De repente, um de nós apaixona-se e é a desgraça que lhe cai em cima. É o bastante. À mais pequena fraqueza, estamos tramados! Que fazer para nos livrarmos delas e, sobretudo, do amor, a mais perniciosa? O amor é uma coisa absolutamente impossível! Sai muito caro. Mas, diga-me cá, pode-se andar toda a vida de pé atrás? Que mundo é este?»

---

[14] «Brecht, Marx et l'Histoire», in *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, n.º 21, Dezembro de 1957.

[15] Versão de Alexandre O'Neil, in *Teatro de Bertolt Brecht*, v. I (Portugália Editora). *N. E.*

Chen-Té está dividida entre a boa alma e Chui-Tá. De um lado, a irresistível tentação da bondade, uma bondade que não é caridade, uma bondade forte, bondade activa que é «cantar uma canção, construir uma máquina ou plantar arroz»:

Quero ir com aquele que amo.
Não quero saber quanto dou em penhor.
Não quero pensar se faço bem ou mal.
Não quero saber se ele gosta de mim.
Quero ir com ele, que é o meu amor.

Não deixar a ninguém que sofra, nem sequer a si mesmo,
Tornar toda a gente feliz, e a si mesmo também,
É ser-se bom! [16]

Do outro, o mundo, as suas necesidades, as exigências dos ricos e as do pobres: só Chui-Tá lhes pode dar resposta, porque é um homem afeito ao mundo.

De longe, os deuses comentam este combate singular entre Chen-Té e o seu duplo social — e comentam-no mal, porque não o compreendem. Fazem votos piedosos para que a bondade triunfe e ficam-se pelas boas palavras da moral tradicional: «É nas grandes desgraças que se revelam as boas almas. O sofrimento purifica.

---

[16] Ver nota da p. 151.

Estamos certos de que a nossa boa alma saberá encontrar o seu caminho neste vale de lágrimas. Quanto mais pesado for o fardo, maior será a força...»

A decisão

Mas Chen-Té já não é agora o único ser em causa: «Um pequeno ser cresce no meu ventre. Ainda não se vê nada, mas ele já cá está. O mundo espera-o em segredo. Nas cidades, já corre a boa nova: está a chegar um homem com quem é preciso contar.» E perante o espectáculo de uma criança procurando de comer no caixote do lixo, toma uma decisão: uma última vez, mas enquanto for necessário para assegurar a vida do ser que está para nascer, transformar-se-á em Chui-Tá. Assim, Chen-Té renuncia à tentação da bondade, renuncia a si própria:

Ó filho, ó aviador! Em que mundo
Vais entrar? Será que querem
Que também tu remexas o lixo dos caixotes?
Vejam esta boquinha cinzenta!
Como tratais os vossos semelhantes?
Não tendes caridade
Com o fruto do vosso ventre? Piedade
Por vós mesmos, desgraçados? Ao menos
Que eu defenda o que é meu, nem que seja preciso
Mudar-me em leoa. Sim, o que vi
Abriu-me bem os olhos. Doravante
Separo-me de todos e só terei descanso
Quando salvar o meu filho, ao menos o meu filho!
O que aprendi na viela, a minha escola,
À custa de socos e de golpes, vai agora
Ser útil, meu filho, para ti.
Quero ser boa e leoa e besta
Com todos os outros, se for preciso.
E é. [17]

---

[17] Idem.

Onde Chen-Té falhou, triunfa Chui-Tá. Este torna-se rei do tabaco de Sé-Chuão, transforma os pobres em explorados e Yang-Sun num operário, depois num empregado modelo: «Com pulso leve, mas sabedor e firme, soube tirar de Sun tudo o que ele tinha para dar! E sem ter que fazer promessas fantásticas, como a prima que tanto gabam. Obrigou-o foi a trabalhar honestamente. Três meses depois, Sun é outro homem, tem de concordar. Uma alma nobre é como um sino, dizem os antigos, se o tocam, toca, se não lhe tocam, não toca.»

Uma impossibilidade de ser

O estratagema, porém, não é viável. Durante o julgamento em que os deuses tomam o lugar dos juízes, acusado de ter assassinado Chen-Té, Chui-Tá tem que confessar: «Sou Chui-Tá e Chen-Té. Sou os dois.»

Vossa ordem de outrora:
Ser boa e viver apesar disso
Partiu-me em duas metades como um raio.
Sei lá como isso aconteceu: não conseguia
Ser boa para os outros e ao mesmo tempo para mim.
Ajudar os outros e ajudar-me
Era duro de mais.
Ah! que complicado é o vosso mundo!
Miséria de sobra, desespero de sobra!
A mão que se estende ao miserável
Logo ele a arranca! Quem ajuda os perdidos
Está perdido também! Pois quem será capaz
De negar-se a ser mau, se os que não comem carne
Morrem de certeza?
Donde havia eu de tirar
Tudo o que lhes faltava? Só de mim?
Mas então morreria!
O peso das boas intenções
Deixava-me de rastos, esmagada.
Mas quando eu fazia mal
Tornava-me poderosa e comia carne boa!

Alguma coisa deve estar errada
Nesse mundo que é vosso. Porque será
Que a maldade é premiada e os bons
São duramente castigados? Ai havia em mim
Um tal desejo de fazer bem! E havia em mim também
Uma secreta sabedoria, pois minha ama
Lavava-me na água das valetas!
Isso deu-me olhos de lince. Mas a piedade
Causava-me tamanha dor, que eu mudava-me,
Frente à miséria, em loba furiosa.
Sentia que me transformava,
Que os meus lábios se tornavam beiços.
Como cinza na boca era a palavra bondosa. E no entanto
Gostava de ser o anjo dos subúrbios. Dar
Era um prazer tão grande para mim! Rosto feliz
Que eu visse, logo nas nuvens me sentia.
Condenem-me: tudo o que fiz
Foi para ajudar os meus vizinhos,
Para amar o meu amor e
Para salvar o meu filho da miséria.
Comparada aos vossos planos grandiosos
Ó deuses
Eu, pobre criatura, que pequena era! [18]

A impossibilidade de ser boa neste mundo, a impossibilidade de ser Chen-Té, torna-se transparente. Os deuses, porém, recusam-se a vê-la. Para não terem que condenar Chen-Té, nem o mundo, regressam «lá para cima», deixando a Chen-Té algumas boas palavras — «Adeus e felicidades (...) Que seja abençoada, três vezes abençoada, a nossa boa alma de Sé-Chuão» — e a autorização para ser Chui-Tá «uma vez por semana, não, uma vez por mês».

A divisão, o fraccionamento daquilo que no homem lhe é mais íntimo, quer dizer dele próprio, do seu próprio ser, é o preço que há que pagar para viver neste mundo. Não só nenhuma existência nele consegue ser autónoma, desenvolvendo-se à sua vontade — pois o mundo agarra o homem, domina-o e transforma-o a seu bel-prazer — como toda a existência fica ameaçada de divisão e de fraccionamento. Quando o homem quer ser bom, afirmar-se plenamente, quando quer «ser bom para os outros e ao mesmo tempo para si», lá o temos condenado a esse desdobramento esgotante entre Chen-Té e Chui-Tá, numa perpétua negação.

---

[18] Ibidem.

Um apelo

Brecht volta-se para nós, para o público. Mostra-nos a comédia da ordem estabelecida. Revelou-nos, não apenas a miséria dos pobres, mas também aquilo que em *Santa Joana dos matadouros* chama a sua «maldade», não apenas o sofrimento dos oprimidos, mas também a sua culpabilidade, a participação objectiva no sistema de que são vítimas, a impotência em lhe escapar, a cedência e cegueira progressivas, porque «não aprendem com a desgraça, como a cobaia não aprende biologia no laboratório» (a propósito de *Mãe Coragem*). Faz-nos ver o homem dividido, obrigado a negar-se a si próprio, não sendo já senhor de si, alienado. Cabe a nós, agora, tirar a conclusão, como nos diz, no final de *A boa alma de Sé-Chuão,* um actor que apresenta «as suas desculpas na forma de um epílogo»:

Estimado público, agora nada de desgosto:
Bem sabemos que um desfecho assim não é composto.
Pensámos na legenda dourada e afinal
Entre as nossas mãos tudo acabou mal.
Também nós vemos, o que ninguém gosta,
Cair o pano e as perguntas ficarem sem resposta.
A verdade é que dependemos dos senhores,
Que vieram aqui pra esquecer dissabores.
Infelizmente não o podemos esconder:
É a falência se ninguém nos vier ver.
Talvez que de medo não nos lembrasse nada.
Às vezes acontece. Qual a solução adequada?
Nem a troco de dinheiro a encontramos.

É doutros homens que precisamos?
Ou será doutro mundo?
Talvez doutros deuses? Ou será de nenhum?
Estamos desesperados e não é a brincar.
Mas há uma saída pra este mal-estar:
Pensem os senhores, p'la vossa cabeça,
No melhor desenlace para esta peça,
Num feliz desfecho para a boa alma.
Estimado público, vá, que final deve ter?
Há-de haver um que é bom, há-de haver, há-de haver![19]

O teatro crítico de Brecht culmina aqui, com este apelo patético e angustiado ao público. O mundo compromete-se na segunda guerra mundial. O nazismo contamina toda a Europa ou quase. É preciso encontrar um desenlace, uma solução para este drama. É preciso inventar essa solução, uma solução oposta à de Chen-Té. Não é o homem que é preciso transformar, nem nós, é o mundo. É preciso criar, re-criar um mundo em que seja possível sermos nós próprios, de o sermos plenamente, com os outros e não contra eles.

A ARTE COMO CRÍTICA

Ao propor-nos a imagem de um homem dominado, mudado, alienado e dividido pelo mundo, Brecht não se dirige à nossa capacidade de ceder, mas sim à nossa liberdade: a cegueira de Mãe Coragem é um apelo à nossa lucidez; a tragédia de Chen-Té um apelo à nossa recusa de tragédia e à nossa vontade de actuação.

Um instrumento da nossa decisão

Se Brecht nos faz mergulhar até à náusea no universo capitalista e nas suas contradições, é para nos convidar a libertarmo-nos. Já não pretende, como no tempo das Lehrstücke, preparar-nos para a acção, exercitar-nos na acção, exercitar-nos a actuar no mundo. Não nos descreve ainda um universo transformado pela acção do homem: o seu teatro é propriamente ético [20]. É o momento da escolha, um instrumento da nossa decisão. O momento de uma tomada de consciência da nossa situação no mundo, o instrumento para descobrirmos a nossa alienação — temos todos um pouco de Mãe Coragem e de Chen-Té — e, ao mesmo tempo, a nossa liberdade. Como deixou escrito, não «quis levar Mãe Coragem a compreender as coisas», pois «o que interessa ao autor é que seja o espectador a compreender» — a compreender a personagem, mas, sobretudo, a sua situação no mundo: situação que determina o que ela é e que vai ao ponto de a destruir quando julga dominá-la.

---

[19] Ibidem.

Assim se conciliam as duas exigências opostas do Brecht do período do exílio: constrói um universo rigorosamente coerente onde as coisas remetem para os homens e os homens para as coisas. Um universo coisificado em que as contradições objectivas e a alienação subjectiva se correspondem, um universo que é a transposição do mundo da ordem estabelecida — o mundo burguês, a Alemanha petrificada pelo terror nazi, como Brecht a via de fora. Contudo, não encerra nesse universo o espectador ou o leitor: este não fica aprisionado nele, não tem de suportá-lo como uma realidade absoluta ou como uma ausência de realidade, como um universo fechado. Na coerência e na opacidade desse universo, em que todos os elementos concorrem para neutralizar o homem, para o privar da sua liberdade e do seu ser, Brecht introduz rupturas e espaços vazios que constituem oportunidades para o espectador ou o leitor se soltar, se assumir, reflectir e retirar ele próprio a lição.

Uma distância necessária

O estilo épico brechtiano baseia-se nesse duplo movimento de alienação e de libertação, de abandono e de escolha, de consentimento e de recusa. E aquilo a que Brecht chama o Verfremdungseffekt, efeito de distanciação ou de afastamento [21], não é uma simples técnica de encenação, como tão-pouco um dogma de qualquer novo formalismo, mas a própria condição desse duplo movimento, desse movimento de crítica fundamental à sua arte.

---

[20] Temos que sublinhar, aqui, uma diferença essencial entre as obras do exílio e as Lehrstücke. Enquanto que, nas peças didácticas, Brecht fazia de uma atitude de carácter ético o modelo de toda a acção política, tendo mesmo tendência para reduzir esta àquela (ver página 98), agora separa a tomada de consciência ética da acção: as personagens do seu teatro aparecem como vítimas, não inocentes, se não culpadas, de uma sociedade histórica precisa, a sociedade capitalista. E é esta sociedade, responsável pela nossa alienação, mas da qual o espectador deve também sentir-se responsável, que Brecht nos apela a recusar. Agora, ética e política já não se confundem. A tomada de consciência ética, de que o espectáculo deve ser o lugar e o momento, apela a uma atitude política, mas não a engloba. O teatro ético brechtiano conduz à praxis revolucionária, mas não se lhe antecipa.

[21] Num texto sobre o actor, Brecht define essa nova técnica que produz um efeito de distanciação.

«O actor tem de representar os acontecimentos dando-lhes o carácter de acontecimentos históricos. Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens adentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. Esta evolução permanente distancia-nos do comportamento dos nossos predecessores.

«Ora bem, o actor tem de adoptar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da actualidade uma distância idêntica à que é adoptada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e das personagens.

«Os acontecimentos e as pessoas do dia-a-dia, do ambiente imediato, possuem, para nós, um cunho de naturalidade, por nos serem habituais. Distanciá-los é torná-los extraordinários. A técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, acontecimentos jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adopte, também, uma atitude tão profundamente útil como essa. Tal atitude adveio à ciência do crescimento da força produtiva da humanidade, tendo-se manifestado na arte exactamente pela mesma razão.» («A nova técnica da arte de representar», in *Estudos sobre teatro,* Portugália Editora).

Em todas as fases do teatro de Brecht, a distanciação intervém. Distanciação entre os pormenores realistas e a história esquematizada, entre as próprias cenas de cada peça, nitidamente separadas umas das outras, entre o cenário e o actor, entre o espectáculo e o espectador, de maneira que este possa discernir o carácter passageiro, temporário, da «natureza» que está a ser representada e a reconheça como um certo estádio histórico do mundo e dos homens. Todas as técnicas da representação teatral brechtiana concorrem para criar essa distanciação. É impossível enumerá-las todas aqui. Mencionemos, contudo, algumas, a título de exemplo.

A utilização de cartazes a anunciar a acção — para que o espectador não seja apanhado desprevenido — e a precisar o lugar e o momento histórico. A iluminação do espaço cénico com os projectores à vista. O esquematismo da cenografia, cuja função é referenciar e não sugerir. A riqueza e a multiplicidade de objectos que cristalizam as relações do homem com o mundo, que lhes dão significado menos pela forma do que através do estado de uso em que se encontram os diversos materiais de que são feitos. A própria divisão do texto em vários planos — o plano da conversa banal, o plano da declamação, o plano das canções — planos cuja separação o actor tem de marcar, para não cometer o erro, muito comum entre os actores que representam Brecht, de passar insensivelmente de um plano a outro.

Encontram-se técnicas de distanciação semelhantes nos poemas de Brecht. Como não podemos proceder aqui ao estudo de todos esses poemas, contentamo-nos em referir um deles [22], na medida em que é representativo mais do método do que da temática de Brecht, embora esse método e essa temática se interpenetrem, a ponto de não se poder legitimamente distingui-los:

Disseram-me que em Nova York
À esquina da Broadway com a vigésima sexta avenida
Todas as noites, no inverno, está um homem.
E, a pedir a quem passa, consegue
Arranjar, para os que nada têm
Que com ele andam
Um sítio onde dormir.

O mundo, nem por isso mudou
As relações entre os homens melhores não ficaram
A exploração do homem pelo homem não se alterou.
Mas alguns homens cama têm
Para uma noite: à nortada escaparão
E o asfalto ficará coberto com a neve que lhes era
[destinada.

Não feches o livro ainda, tu que estes versos estás a ler.

Alguns homens cama têm
Para uma noite: à nortada escaparão
E o asfalto ficará coberto com a neve que lhes era des-
[tinada.
Mas o mundo, nem por isso, mudou
As relações entre os homens melhores não ficaram
A exploração do homem pelo homem não se alterou.

Este poema está construído sobre três gradações distintas. Primeiro, Brecht descreve o que constata: a sua poesia é tirada do próprio acontecimento. Depois, dessa descrição retira um significado: é o movimento de qualquer poema lírico. O acontecimento torna-se significado e fica com o valor de símbolo. Mas — é aqui que Brecht é inovador — o poeta não fica por aí: retomando ao contrário a segunda estrofe, palavra por palavra (só o lugar do *mas* foi alterado), inscreve o significado parcial do poema num conjunto mais vasto. Passa do individual ao colectivo e põe em questão o seu próprio lirismo: sem dúvida, alguns homens terão uma cama onde passar uma noite, mas isso alterará o que faz com que haja homens que não tenham onde dormir, alterará a exploração do homem pelo homem? Cabe ao leitor — esse leitor para quem Brecht apela directamente («Não feches o livro ainda, tu que estes versos estás a ler») — decidir. Cabe ao leitor ultrapassar o próprio poema.

---

[22] É o mesmo poema que Walter Jens comenta no seu estudo dedicado a Brecht, «Poesie und Doktrin», que faz parte de uma recolha de ensaios intitulada *Statt einer Literaturgeschichte*, publicada pela Neske, Pfullingen, 1957.

Este poema figura no terceiro volume dos *Gedichte*. Foi publicado, na tradução de Gilbert Badia e Claude Duchet, com o título de *Gites pour la nuit*, no terceiro volume dos *Poèmes* de Brecht, edições Arche, Paris, 1966.

O realismo mais minucioso e a interrogação ética reúnem-se aqui, como se conjugam, na maior parte destes poemas de Brecht, o provérbio e a parábola, as formas mais requintadas da poesia erudita e as da poesia popular. Brecht socorreu-se muitas vezes de alguns dos seus antecessores, mas o seu verdadeiro antecessor é Heine. A arte de Brecht une os contrários, num movimento dialéctico cuja chave é o leitor ou o espectador.

A obra deste exilado não é uma elegia à memória do passado, nem um cântico de esperança num futuro feliz. Confere, isso sim, ao presente — e o presente é o tempo da grande maioria dos poemas — toda a sua densidade e dureza. Porém, este presente é sempre mediatizado porque não nos é comunicado, por Brecht, tal qual é. É-nos restituído pela narrativa, é narrado — narrado a nós. Daí os frequentes apelos de Brecht ao leitor, a utilização das canções que interrompem a acção e se dirigem directamente ao espectador. Criando, assim, entre o presente e nós uma certa distância, convida-nos a julgá-lo, a libertarmo-nos dele e a construirmos nós próprios o nosso futuro.

Obra de crítica, tanto interna como externa, a obra de Brecht é, como o título de um dos seus poemas didácticos, reconhecimento do antigo para criar o novo.

HISTÓRIA E UTOPIA

Nada se tira do nada, o novo vem do antigo, e não deixa de ser menos novo.

Populismo e Realismo

A obra de Brecht conquistou plena autonomia, mas não se fecha em si. Brecht não compôs, no exílio, um desses conjuntos de literatura fechada em que, por um jogo de reflexos levado ao infinito, o escritor agarra o mundo e se deixa agarrar na sua própria armadilha, como Hermann Broch e Robert Musil.

É por isso que esta obra não se satisfaz com estar concluída. A sua lei é a crítica; a sua estrutura é aberta. Nunca se converterá numa retórica, nem tão-pouco no seu próprio fim, como é a tentação de uma parte — e não a menor — da literatura contemporânea.

A própria violência do apelo ao espectador, com o qual termina *A boa alma de Sé-Chuão,* é produto da angústia do homem Brecht, perante um mundo onde ninguém pode ser bom e onde ninguém pode ser ele próprio. E, também, testemunho da inquietação de um autor dramático perante uma situação limite que domina com a sua arte, mas em que essa arte, contando com a intervenção última do espectador, corre o risco de ficar paralisada e perder-se. Não se escreve duas vezes *A boa alma de Sé-Chuão,* como também não se repete *À espera de Godot.*

Mas o mundo começa a mudar de rosto. O exército alemão conhece as primeiras dificuldades na União Soviética e depressa acontecerá Estalinegrado e haverá a certeza da derrota de Hitler. Porém, a guerra ainda está no auge. Depois de bombardeadas pelos Aliados, as cidades alemãs ficam em chamas e os clarões cegadores das bombas incendiárias iluminam o Ocidente. E, nos laboratórios secretos dos Estados Unidos, os sábios preparam a primeira bomba atómica, a que explodirá sobre Hiroshima, trazendo com a paz a certeza de que a humanidade tem o poder de se destruir — ou, melhor, que alguns homens a podem destruir. Um mundo antigo acaba a ferro e fogo. Desenha-se no horizonte uma nova era que tranquiliza e, ao mesmo tempo, inquieta. O novo e o antigo misturam-se inextricavelmente e não basta recusar um para que nasça o outro. O nascimento é mais confuso: não tem a clareza dos gestos de Chen-Té quando arranca a máscara de Chui-Tá e despe o seu fato. Não é o resultado de uma decisão puramente moral, de uma recusa total. Negação do passado a ferro e fogo, deve também levar em conta esse passado, compreendido e transformado pelos homens.

A obra de Brecht torna-se mais ampla. O seu teatro passa a ser o lugar de uma «história política que se faz a si própria e da qual os homens são totalmente senhores» [1], passa a ser o teatro de uma continuidade histórica. Manifesta menos a necessidade ética de uma ruptura, como nas peças anteriores, do que a transformação mútua e contínua do homem e do mundo. E os poemas dizem-nos das suas incertezas, receios e esperanças num presente aberto para um futuro positivo.

A HISTÓRIA TAL COMO SE PROCESSA

Reconhece-se o início desta modificação e deste enriquecimento do teatro brechtiano na *Vida de Galileu*. Brecht começou a escrever esta peça muito antes de 1943, «na Dinamarca, durante os primeiros anos de exílio», na altura em que «os assistentes de Niels Bohr investigavam a desintegração do átomo», isto é, em 1938; mas também trabalhou nela mais tarde, quando escreveu, com Charles Laughton, o texto americano: «a era atómica iniciou-se em Hiroshima, quando estávamos mesmo a meio do nosso trabalho». E estava a trabalhar nela, para a sua criação no Berliner Ensemble, quando morreu, a 14 de Agosto de 1956.

O erro de Galileu

Encontramos em *Vida de Galileu* o motivo central das obras anteriores de Brecht: o compromisso do homem com a história, o seu espoliamento lento, o aniquilamento progressivo. Como Mãe Coragem, Galileu cava a sua própria desgraça. Quando decide deixar Pádua e a República de Veneza, onde vivia mal, mas onde podia continuar as suas investigações — embora preocupado com a necessidade de ganhar a vida, sem muito tempo para lhes consagrar — para se instalar em Florença, sob a protecção dos Medicis, onde poderá dedicar-se completamente à ciência, comete um erro semelhante ao de Mãe Coragem que, tudo recusando dos grandes, a sua política e a sua história, acaba por alinhar com eles porque a prosperidade do seu comércio depende da guerra deles. Como ela, Galileu acredita poder «comer, sem perigo, no prato do diabo», e o seu amigo Sagredo fica espantado: «Tão desconfiado no campo da ciência, como podes ser tão infantil no que parece facilitar a sua prática? Não acreditas em Aristóteles e vais acreditar no grão-duque de Florença.»

Brecht confere a Galileu uma característica tão concreta como o desejo, quase físico, de Mãe Coragem pelo dinheiro. O seu Galileu cultiva o prazer, gosta de comer bem, não ama o luxo, mas aprecia o conforto, um conforto burguês, sobretudo o da boa mesa. O papa define-o assim: «De todas as pessoas que encontrei ao longo da minha vida, ele é quem melhor sabe saborear as alegrias da vida. Pensa com sensualidade. Não é capaz de recusar nem um vinho velho, nem uma ideia nova.» No fim da peça, já velho e meio cego, prisioneiro da Igreja, que fez da sua filha Virgínia a sua carcereira,

---

[1] Roland Barthes caracterizava assim, não o teatro de Brecht, mas a tragédia grega, in *Théâtre Populaire* n.º 2, Julho-Agosto de 1953, num artigo intitulado «Pouvoirs de la tragédie antique».

Galileu fica ainda cheio de gula perante um prato de pato com que se vai deliciar, numa noite «clara» que os seus olhos doentes já não lhe permitem sondar.

Uma nova era

Mas o erro de Galileu não é idêntico ao de Mão Coragem. Talvez não pudesse deixar de sair de Veneza: não era só o bem-estar que procurava, mas a possibilidade real de continuar as suas investigações. Consciente dos riscos que corre, Galileu mede a grandeza e a necessidade da sua obra. Sabe que é da sua investigação que depende o nascimento de uma nova era — depois de *A mãe,* é a primeira vez que este tema volta a aparecer numa peça de Brecht. Logo na primeira cena, celebra o acontecimento:

«O papa, os cardeais, os sábios, os capitães, os mercadores, as peixeiras e as crianças das escolas julgavam encontrar-se imóveis nesta esfera de cristal. Mas hoje, Andrea, vamos sair dela para fora. O mundo antigo terminou e eis que se inicia uma nova era. É como se a humanidade tenha estado à espera de qualquer coisa durante estes séculos todos (...) Descobrem-se coisas novas todos os dias. E até o que já é centenário parece pedir que se lhe diga ao ouvido o que foi recentemente descoberto (...) Onde se instalou a fé, durante milénios, vai-se instalar a dúvida. Toda a gente repete: sim, isso é dos livros, mas agora vamos ver com os nossos próprios olhos. Às verdades mais respeitadas vamos dizer-lhes: daquilo que nunca foi posto em dúvida, duvidar-se-á. Houve uma corrente de ar que, digamos, levantou as saias bordadas dos príncipes e dos prelados e pôs à mostra as suas pernas gordas e secas, pernas iguaizinhas às dos outros mortais (...) E a Terra rebola-se toda, alegremente, à volta do Sol, e as peixeiras, os mercadores, os príncipes e os cardeais, o próprio papa, rebolam com ela. De um dia para o outro, o universo perdeu o centro e de manhãzinha já havia infinitos universos. E assim, agora, cada um pode ser considerado o centro ou não se considerar nenhum. Porque, de repente, já há espaço. Os navios fazem-se ao largo e os astros movem-se ao largo de um espaço imenso. Até no jogo do xadrez, agora, as torres já se movimentam por todo o tabuleiro.»

Galileu sabe que tem de sacrificar tudo a essa nova era: a sua dignidade — «Um homem como eu não se pode ficar por meias dignidades sem andar de rastos. E tu sabes que desprezo todos aqueles que não têm cabeça para encher a barriga» — a família, a liberdade. A sua partida para Florença é uma maneira de trabalhar no advento dessa era, como o seu silêncio de oito anos depois do sistema de Copérnico ter sido posto no índex, como o prosseguimento das suas experiências no dia em que sabe que o papa está moribundo e que o sucessor deste é um sábio, o cardeal Barberini. Nesse dia, nem repara no desmaio da filha que fica sem noivo por sua culpa. E no dia da sua retractação, 22 de Junho de 1633, não se preocupa nada com a desilusão do seu discípulo Andrea que esperava dele um grande exemplo moral, porque essa retractação vai permitir-lhe continuar a trabalhar, vai permitir-lhe escrever os *Discursos* e, de noite, copiar secretamente um exemplar que, mais tarde, Andrea fará passar na fronteira italiana.

Nem herói, nem vítima

Engana-se, porém, quem vir na *Vida de Galileu*, ao contrário de *Mãe Coragem*, a exaltação de um herói realista que age astuciosamente para além de qualquer moral preconcebida. Quando, no dia da sua retractação, à exclamação de Andrea — «Pobre do país que não tem heróis» — Galileu responde: «Não. Pobre do país que tem necessidade de heróis», é um personagem coerente, plenamente consciente e, em certo sentido, exemplar. Mas o seu drama ultrapassa-o: não é ter amado demais os bens terrestres, nem ter recusado uma ideia, falsa, de heroísmo, mas ter traído objectivamente a ciência.

Brecht explica-o admiravelmente: «Muito fraca seria a peça, se tivessem razão os físicos que me dizem, num tom de aprovação: a retractação de Galileu aparece, apesar de algumas oscilações, como razoável, pelo facto de lhe permitir continuar os seus trabalhos científicos e de os comunicar à posteridade. Na realidade, Galileu desenvolveu a astronomia e a física, privando-as, porém, de uma grande parte do seu significado social. (...) E quanto a essas ciências, nunca mais voltarão a ocupar, na sociedade, a posição importante que ocuparam outrora, nunca mais voltarão a estar tão próximas do povo como estiveram. O crime de Galileu pode ser considerado como o pecado original da ciência moderna. Dessa astronomia nova na qual uma nova classe, a burguesia, estava vivamente interessada como reforço aos movimentos revolucionários da época, Galileu fez uma ciência particularmente limitada que, não há dúvida, devido à sua pureza, quer dizer à sua indiferença pelo modo de produção, pôde desenvolver-se num clima de relativa segurança».

Um crime, não uma culpa

Por isso, a cena mais importante da peça não é aquela em que Galileu decide partir para Florença, nem a da retractação, mas sim a pequena cena com o fundidor Vanni, antes de ser recebido pelo grão-duque, na qual Galileu repele Vanni, que lhe comunica o auxílio de «todas as profissões» e das «cidades da Itália do Norte», e em que recusa a luta: «O grão-duque é meu aluno e mais, a qualquer tentativa de me torturarem, o papa oporia um não firme (...) Neste país, todos que têm razões de queixa julgam-se no direito de me escolherem como porta-voz e especialmente em sítios em que me podem comprometer. Escrevi um livro sobre a *Mecânica do Universo*, é tudo. *O uso que fizerem dele não me diz respeito*[2].» Galileu explicita, aliás, a sua culpa na longa autocrítica final, perante Andrea:

«Mas podemos recusar-nos às massas e, ao mesmo tempo, continuar a ser homens de ciência? Os movimentos dos astros tornaram-se mais claros, mas os movimentos dos senhores ainda estão por calcular. A luta pela avaliação do céu foi ganha pela dúvida. E a luta pelo pão da dona de casa deve sempre ser perdida por causa da fé religiosa? A ciência deve-se ocupar destas duas lutas. Uma humanidade há milénios titubeante nesta neblina nacarada, incapaz de desenvolver plenamente as suas próprias forças, não será capaz de desenvolver as forças da natureza que vocês vão descobrindo. Com que finalidade trabalhais? Considero que a única finalidade da ciência é aliviar a fadiga da existência humana. Se os homens de ciência, intimidados pelos egoístas detentores do poder, se contentarem com a acumulação de saber pelo prazer de saber, a ciência não passará de um aleijão. As novas máquinas significarão apenas novos tormentos. Com o tempo podereis vir a descobrir tudo o que há por descobrir, mas esse progresso afastar-vos-á cada vez mais da humanidade. O abismo entre vocês e ela pode tornar-se tão profundo que, quando gritarem de alegria com qualquer nova conquista, poderão ouvir como resposta um grito de horror universal. O homem de ciência que fui tinha uma possibilidade única. No meu tempo, a astronomia chegou até ao largo do mercado. Nessas circunstâncias muito particulares, a resistência de um homem poderia ter provocado profundas alterações. Se eu tivesse resistido os cientistas poderiam ter conseguido elaborar algo de semelhante ao juramento hipocrático dos médicos, a promessa de utilizar exclusivamente o seu saber para o bem da humanidade. No estado actual das coisas, o melhor que se pode desejar é uma raça de pigmeus engenhosos que se ofereça para fazer qualquer trabalho. Ainda por cima, adquiri a certeza de que nunca estive realmente em perigo. Durante anos fui tão forte como as autoridades. E depois entreguei o meu saber aos poderosos para o utilizarem ou não o utilizarem, ou para fazerem mau uso dele, como melhor servisse os seus fins. Traí a minha profissão. Um homem que fez o que eu fiz não pode ser tolerado entre os homens de ciência.»

---

[2] O itálico é meu. (B. D.).

Mas haverá que subscrever inteiramente esta condenação de Galileu por ele próprio? Haverá que falar da culpa de Galileu como temos feito? A novidade da peça de Brecht reside aí. Talvez haja um crime, mas não há culpa. Apela-se para o espectador menos para julgar do que para compreender, para compreender Galileu, não em si mesmo, segundo critérios psicológicos ou morais, mas no mundo em que vive, com esse mundo, isto é, historicamente e politicamente.

Maurice Regnaut precisa-o com clareza: «a *Vida de Galileu* é uma desmistificação da moral. A culpa moral é na realidade um erro político, eis o que nos ensina Brecht. A estrutura social desse tempo, o estatuto paternalista do qual a ciência dependia e a fraqueza do homem Galileu tornaram esse erro possível.» [3]

Um homem, uma sociedade e a nossa história

A fraqueza do homem Galileu é inseparável da estrutura social, muito mais do que o era a cegueira de Mãe Coragem. Através desta, o que Brecht nos desvenda é a participação de Ana Fierling, como indivíduo, no que a destrói. Pede para recusarmos semelhante participação cega e tomarmos a decisão individual de trabalhar colectivamente na transformação do mundo. Através do drama de Galileu — um drama que, como faz notar, «não é uma tragédia» — e da explicação desse drama pelo próprio Galileu, Brecht convida-nos, não a recusar Galileu, mas a tomar consciência do significado do seu crime face à sua época, à ciência e, também, à nossa época. Põe em questão menos o próprio Galileu do que a ruptura que se produz, por seu intermédio, entre a ciência, digamos mesmo entre a inteligência, e o povo. Mostra-nos como essa ruptura se produziu e faz com que a compreendamos de maneira que hoje possamos reflectir nas suas consequências.

Embora seja o centro da peça — o seu papel é, como texto, dos mais extensos que Brecht escreveu — Galileu é menos importante do que o seu drama, do que esse «início de uma nova era» de cuja grandeza e miséria nos fala Brecht, pois trata-se de uma conversão e não de uma revolução.

Mais do que nunca, é preciso falar aqui de responsabilidade objectiva. Julguemos, pois, não um Galileu que fez a ruptura entre a inteligência e o povo, mas a sociedade que isso permitiu e também a história. Melhor, não as julguemos, mas procuremos compreendê-las. Procuremos compreender o passado para melhor construir o presente. Procuremos compreender o que não pode ser transformado imediatamente, para transformar já o que o pode ser: o mundo e nós próprios.

O centro de gravidade da dramaturgia brechtiana desloca-se, passando da personagem principal, e da cegueira dessa personagem face ao mundo, ao próprio mundo, um mundo em transformação que pode, na altura, ser aquilatado, se não transformado, por uma personagem lúcida, embora vencida. De maneira diferente de Mãe Coragem, é Galileu que, na sua autocrítica final, tomando a suficiente distância face ao seu drama, o explicita e dele nos dá a interpretação mais completa. Mais do que à necessidade de modificar radicalmente a história, opondo-lhe uma recusa violenta e moral, Brecht dá agora mais relevo à transformação progressiva da história pela acção dos homens. E é preciso compreender essa acção para a prosseguir ou a encaminhar no verdadeiro sentido. Conhecimento e acção estão agora, mais do que nunca, interligados e o teatro é o lugar privilegiado onde a sua mediação se realiza.

---

[3] «A propos de la *Vie de Galilée*», in *Théâtre Populaire*, n.º 24, Maio de 1957.

Os negócios do senhor Júlio César, romance inacabado, denuncia a mesma evolução. O tema principal é quase idêntico ao do *Julgamento de Lúculo*. Trata-se, também, de desmistificar a grandeza, de desacreditar o herói e de o reduzir a dimensões humanas. Mas o projecto de Brecht é mais vasto aqui do que em *Lúculo*. César não é o próprio herói diante do tribunal dos mortos. Está localizado numa Roma precisa e histórica, a da conjura de Catilina, onde se inicia na política. O César de Brecht é um homem que se torna César. Mais, a sua vida é-nos contada através de uma série de filtros: Brecht imagina um biógrafo admirador de César, em busca das verdadeira motivações dos seus actos, o qual procura Mumlius Spicer, ex-oficial de diligências e depois banqueiro de César, para tomar conhecimento do diário do escravo liberto Rarus, que foi secretário de César. Este estratagema permite-lhe confrontar a imagem tradicional de César, a que possui o seu biógrafo, a imagem do chefe de estado segundo a posteridade, com outra imagem de César que, a grandes traços, o financeiro Mumlius Spicer desenha. Ao grande Caio Júlio César morto há precisamente vinte anos — «A sua estátua erguia-se imediatamente abaixo das dos deuses. Algumas cidades, e um mês do ano, ostentavam o seu nome ilustre, de que os imperadores faziam seguir o seu. A história romana encontrara nele o seu Alexandre. Era evidente que ele seria para todos os ditadores futuros um modelo incomparável» — opõe-se a realidade de um homem jovem, «de boas famílias, mas falido pelas dívidas», de um advogado que perde as causas, não porque deixe de cumprir o seu dever, mas porque o cumpre bem demais, isto é, porque não é insensível aos argumentos com cifrões da parte contrária, a City, como Brecht lhe chama.

Este César que, a pouco e pouco, se clarifica através do Diário de Rarus, impõe-se gradualmente, até ao seu biógrafo, a princípio escandalizado, em detrimento do chefe de estado e do herói. Brecht não lhe confere nem qualidades, nem vícios excepcionais. O seu César é mais um produto dos acontecimentos do que a sua causa. Fica reduzido às necessidades de dinheiro e às manobras para as satisfazer. Como escrevera Rarus que gostava de pensar em termos de grandeza: «C. não tem e nunca terá o estofo de um grande político. Contudo, tem extraordinárias qualidades! Não é o homem forte de que Roma, mais do que nunca, tem necessidade: aquele que continua o seu caminho sem nunca se desviar e que, para realizar uma grande ideia, impõe ao mundo a sua vontade. Falta-lhe a vontade e a ideia. C. faz política porque é a única coisa que lhe resta. Mas não tem o temperamento de um chefe. O nosso futuro afigura-se-me bem negro.»

César torna-se César precisamente porque não tem nem a vontade, nem a grande ideia e faz política porque «é a única coisa que lhe resta». Porque «não é importante que as acções de um homem tenham bons resultados. Quanto maiores forem, mesmo que sejam desastrados, maior é o homem.»

As dívidas de César — dívidas que o tornavam precioso, pelo menos para os seus credores — são a sua arma mais segura: «A nossa posição era justa porque considerámos qualquer negócio como uma ocasião de ganhar dinheiro. O nosso ponto de vista é exactamente igual ao dos bancos. É o que prova que o nosso instinto político estava certo.»

A descrição brechtiana é menos crítica do que analítica. César não é uma personagem, negativa ou desdobrada, mas a resultante das forças que então se disputavam em Roma. O seu génio é ter sabido adaptar-se a essas forças de maneira a poder utilizá-las ou — e é o caso mais frequente — a se deixar utilizar por elas. Deste modo, César consegue tirar partido até das suas derrotas. A conjura de Catilina foi uma dessas derrotas, mas é graças a ela que consegue tornar-se indispensável: «O caso Catilina foi uma promoção para C. Se é exacto que deixou o partido democrático de rastos, também é verdade que o levou à chefia do partido. A derrota foi considerável, mas se querem sacar mais alguma coisa do vencido, é a ele que têm de se dirigir. Ele recebia tudo e todos, até os pontapés. A causa democrática estava mesmo pelas vias da amargura.»

Do mesmo modo, a sua expedição a Espanha, contada por Mumlius Spicer, surge menos como uma guerra de conquista do que como uma empresa de exploração económica: «A administração da Espanha com César foi efectivamente a primeira que se conduziu com considerandos racionais, quer dizer comerciais (...) Falou-se de expedições militares contra as tribos das montanhas que faziam incursões nos vales e de populações que abandonavam as cidades para se refugiarem nas montanhas: é o estilo habitual dos relatórios dos governadores. As empresas de César tinham interesses completamente diferentes. O ponto principal, a verdadeira inovação, é que ele não tratou somente os homens de negócio espanhóis como espanhóis, também os tratou como homens de negócio. Defendia-os sempre que podia fazê-lo, até contra os seus próprios compatriotas. Tratava-se, primeiramente e sobretudo, de proceder à pacificação da Espanha. Tratando-se deste objectivo não se tinha o direito de olhar a qualquer meio, por violento que fosse.»

Um momento da história

Como na *Vida de Galileu*, Brecht põe em questão, para além do próprio César, a sua situação real e material na história. Sem dúvida que tem menos simpatia por César do que por Galileu, apesar de lhe emprestar bastantes subtilezas e manhas brechtianas, mas tanto aqui como além o seu projecto é idêntico. Mais que criar uma personagem, quer recriar um momento da história — o nascimento de uma ditadura que coincide com uma revolução perdida — ou o início funesto de uma nova era. Ora, se esse momento pode ser encarnado num homem, também o ultrapassa: define-o, não é definido por ele. E esse momento é ambíguo, pois tudo é ainda possível, o povo poderia ter intervido — bastava que Catilina se tivesse decidido a apelar para os escravos — poderia ter tomado a história a seu cargo, mas fica frustrado com o papel que lhe é distribuído, porque os poderosos retomam a história, com a caloboração de César, ou de Galileu, e vão fazê-la como fazem os negócios.

César tornou-se César não pelas suas virtudes, tão-pouco pelos seus crimes, mas porque soube tornar-se necessário aos poderosos, traindo o povo em benefício deles. E não podia ter agido de outro modo, porquanto o seu modo de vida, a sua origem de classe patrícia, tudo o afastava do povo, tudo o impedia de o compreender. Mais que a sua própria culpabilidade individual (subjectiva ou objectiva), o que está em causa é a sociedade e a época, com as suas esperanças e a derrota final. Uma personagem como Rarus é igualmente significativa do que acabamos de dizer. Antigo escravo, ora liberto, flutuando entre duas classes sociais, sabe que, como lhe diz César, se «os nossos escravos domésticos nos atacassem hoje, matariam primeiro Rarus, antes de matar César.»

Por isso, em *Os negócios do senhor Júlio César*, Brecht moderniza muito menos Roma do que em *Lúculo*. Não se atém a uma fidelidade arqueológica e recorre de boa vontade ao anacronismo, como, por exemplo, com a City, mas a sua descrição da conjura de Catilina é historicamente fundamentada e são abundantes os pormenores autênticos.

Brecht não quer apenas despertar em nós o sentimento da nossa semelhança com esses Romanos de um século antes de Cristo, procura também fazer-nos compreender em que é que somos diferentes deles. Joga com o anacronismo e, ao mesmo tempo, com uma fidelidade literal à história, de uma maneira oposta à de escritores como Giraudoux ou Thornton Wilder. Enquanto estes evocam «os problemas eternos em que o tom antigo melhor faz ressaltar a actualidade» [4], Brecht apresenta-nos os acontecimentos antigos na sua génese e realização para que, reconhecendo-os como tal, possamos tirar deles uma lição. Lição que nos devia permitir escapar, hoje, ao encadeamento implacável do outrora. Porque entre hoje e outrora há uma grande diferença: o povo já tomou a palavra e tornou-se uma força com que é preciso contar, a força que transforma a história.

---

[4] Ver *Ides de Mars*, editado pela Gallimard, Paris, 1951.

A UTOPIA NA HISTÓRIA

Diz-se muitas vezes que o povo propriamente dito ocupa um lugar secundário na obra de Brecht. Ora, essa constatação — que subentende geralmente o princípio de que ninguém é escritor revolucionário se não mostrar os operários a fazer a revolução — só é verdadeira se se retirar da obra de Brecht peças como *A mãe* e *Santa Joana dos matadouros* e se pararmos em *A boa alma de Sé-Chuão.*

A fonte da positividade

Retomemos Schweyk. Ele evidencia, sem dúvida, as contradições de um povo oprimido e é delas parcialmente responsável. Mas se ficarmos por aí na análise, como o fizemos anteriormente, passamos por cima da sua integração profunda no povo e do facto que este terá a última palavra a dizer. Como escreveu Brecht: «De facto, em nada é positivo, mas também ninguém à sua volta o é.» E ainda: «Este personagem é um oportunista. O oportunista das pequenas ocasiões, que são as únicas que estão ao seu alcance. Aprova de boa fé a ordem estabelecida, ainda que muito repressiva no que lhe diz respeito, como também aprova todos os princípios dessa ordem, até o princípio nacional, ainda que só veja opressão por todos os lados. A sua prudência é aberrante. A sua indestrutibilidade faz com que se possa sempre julgar a partir dele, mas faz também que seja dele que virá a libertação.»

Nesta perspectiva, poder-se-ia retomar a análise de muitas das personagens das obras anteriores de Brecht, como, por exemplo, Matti, mas igualmente o Cozinheiro de *Mãe Coragem*, a própria Mãe Coragem, Simone Machard, Teresa Carrar, etc. Descobrir-se-ia, para além da sua negatividade e até da sua nocividade, uma espécie de indestrutibilidade e uma positividade fundamental que faz dessas personagens, seja o que for que lhes aconteça, os detentores de uma verdade profunda, inacessível à primeira vista, a própria verdade do povo.

Como as noivas de Puntila, são terra-a-terra com a vida, onde quer que estejam. Nunca perdem essa cumplicidade primeira. A própria Mãe Coragem conserva durante muito tempo um profundo bom senso e uma compreensão natural do mundo. Alienados e vítimas da nossa sociedade — vítimas que, é preciso repeti-lo, não estão inocentes da sua própria desgraça — resta-lhes como recordação dessa inteligência primeira com as coisas e com os homens aquilo a que Brecht chama bondade e que, no fim da sua vida, também chamou ingenuidade [5], procurando, sem dúvida, distinguir essa bondade passiva daquilo que entendia como a verdadeira bondade e que era uma bondade activa, a bondade dos que constroem.

---

[5] Nos últimos escritos de Brecht, como nos diversos testemunhos do seu trabalho no Berliner Ensemble, especialmente os de Manfred Wekwerth que foi um dos seus colaboradores mais próximos, a palavra ingenuidade aparece muitas vezes numa dupla acepção: ora se trata da ingenuidade das personagens de Brecht, ora da ingenuidade ou, melhor, do ingénuo como categoria estética, segundo o título de um texto de Wekwerth sobre a prática teatral brechtiana, publicado no segundo número especial de *Sinn und Form* (1957) — isto é, como maneira de representar os acontecimentos, uma maneira directa, concreta e a igual distância da cópia naturalista e da simbolização expressionista. O próprio Brecht observava: «O ingénuo é a característica da nossa maneira de representar. Nos nossos espectáculos, primeiro narramos a história, a fábula. Os efeitos artísticos e as ideias podem resultar depois, mas o trabalho primordial é a narrativa do acontecimento particular como faz lembrar Wekwerth.»

Há um personagem que se pode dizer que é ingénuo e cuja simplicidade permite a Brecht evocar certas ideias e provocar certos efeitos artísticos, é o senhor Keuner, ou o senhor K., herói de uma série de anedotas humorísticas reunidas num livro com o título *Geschichten von Herrn Keuner (Histórias do senhor Keuner)*.

A bondade e a ingenuidade não perdem o valor nem são condenadas pela derrota provisória no «mundo tal como ele está». Pelo contrário. Já em 1934 Brecht escrevia: «Muitos perseguidos perdem a faculdade de reconhecer os erros e a perseguição surge-lhes como a injustiça suprema. Porque perseguem, os carrascos são, pois, ruins e as vítimas são perseguidas porque são boas pessoas. Na realidade, se essa bondade foi derrotada ou se foi recusada é porque é uma bondade fraca, daninha, imprópria, uma bondade incerta. É que não é legítimo pensar que a bondade implica fraqueza, como a chuva implica humidade. (...) Os bons foram vencidos não porque eram bons, mas porque eram fracos.»

Uma bondade activa

Brecht vai portanto, agora, procurar, num mundo que emerge lentamente do nazismo e da guerra, encontrar a bondade na sua fonte, voltar a encontrar essa ingenuidade primeira em toda a sua pureza, para as confrontar com a sociedade e para as impor à história. É do que trata *O círculo de giz caucasiano*, pelo menos no que se refere a Grucha, a criada.

A história de Grucha começa num domingo de Páscoa:

A cidade está calma.
No adro da igreja os pombos dão-se ares.
Um soldado da guarda dirige gracinhas
A uma criada que volta do rio
Sobraçando um molho.[5a]

O soldado é Simão Chachava e a rapariga é Grucha. Segue-se uma cena de amor entre eles, apenas esboçada, feita de silêncios, de olhares, de palavras desabridas e de gracejos que nada provam, que faz lembrar, de um modo malicioso e enternecedor, a cena do jardim público em *A boa alma de Sé-Chuão*. Do lado dos poderosos, tudo está calmo também. O governador e a sua esposa Natália Abaschvili celebram o nascimento do seu filho Miguel: «Miguel é tudo. É tudo para o Miguel».

Mas esta ordem não vai durar muito tempo:

A cegueira dos grandes! Supõem-se eternos,
A imperar sobre a cerviz dobrada,
Confiantes no punho mercenário,
Fiados na força que já dura há muito.
Mas esse muito não é a eternidade.
O mudar dos tempos, eis a esp'rança dos povos!

Depois de um golpe de estado, o príncipe Kabetzki acaba de tomar o poder. Não é uma revolução, é apenas uma mudança de explorador que coincide com um momento de desordem, um momento entre duas ordens. São instantes de relativa liberdade, até que o príncipe assente o poder sobre as mesmas «costas curvadas» ou — e é esse o caso — até que o grão-duque regresse.

Na fuga, Natália Abaschvili, preocupada sobretudo com os vestidos e as malas, esquece-se do filho, Miguel, e Simão, que faz parte da sua escolta, tem de a acompanhar, depois de ter pedido Grucha em casamento. Grucha fica a olhar para a criança abandonada. Também ela se prepara para partir, quando:

Quando ela assim estava, entre porta e portal,
Ouviu um grito ou pensou ouvir.
O menino implorava, não gemia, implorava mesmo.
Pelo menos, assim lhe parecia.
«Mulher», disse, «dá-me uma ajuda.»
E continuou, sem gemer, a falar com acerto:
«Sabes, mulher, quem não atender
A um grito de socorro e passar adiante,
De ouvidos rolhados, não mais há-de ouvir

[5a] Este poema — como os seguintes, extraídos de *O círculo de giz caucasiano* — é versão (arranjo?) de Alexandre O'Neil, in *Teatro de Bertolt Brecht*, v. II (Portugália Editora). *N. E.*

A voz do seu amor nem os trinados
Do melro ao amanhecer,
Nem o suspiro de alívio dos vindimadores
Ao toque das Trindades.»
Ao ouvir isto
Voltou atrás para ver o menino
Só mais uma vez, só para ficar
Um pouco a seu lado até chegar alguém,
Qualquer pessoa, talvez a própria mãe.
Pois ia fugir, que o perigo era grande e a cidade
Pasto das chamas e da calamidade.

Mas:

Terrível é a tentação da bondade!
Largo tempo ficou junto do menino
Até vir a tardinha, até vir a noite,
Até vir a madrugada.
Ficou tempo de mais e viu tempo de mais
O calmo respirar, as mãozinhas papudas.
E ao chegar a manhã a tentação foi tanta
Que ela se levantou, se baixou e, suspirando,
Pegou no menino e o levou.
Apodera-se dele como uma presa
E foge como um ladrão, furtivamente.

A aventura da maternidade de Grucha começa aqui. Grucha encarregou-se — no sentido literal — de Miguel. Vai levar essa carga até final, não por amor ou por vocação maternal, mas porque os acontecimentos não lhe permitem desembaraçar-se de Miguel e, também, porque «a desamparada vai è adopta/o desamparado pra menino seu». E não o faz sempre de coração alegre: «Estás a meter-me numa data de complicações, Miguel. Vim ter contigo como a pereira vai ter com o pardal. E porque uma cristã, quando vê uma côdea no chão, apanha-a para que não se estrague. Mas eu devia era ter-me ido embora logo naquele Domingo de Páscoa, em Nukha. Bem tramada estou agora.» Por causa do Miguel, para lhe assegurar a subsistência, ela tem de se casar. É um casamento com um moribundo que, uma vez celebrada a boda, se revela menos morto do que se pensava. Por causa de Miguel, quebrará a promessa feita a Simão que não compreende e não atravessará, para ir ter com ela, o ribeiro que os separa:

Alguém tem de prestar ajuda
Pois a plantinha pede água
E o carneirinho perde-se se o pastor dormir
E ninguém ouvirá o seu balir.

Só depois do grão-duque ter reconquistado o poder, quando os guardas-negros lhe vêm tirar a criança que sua mãe Natália Abaschvili reclama, só então Grucha reivindica Miguel: «Deixem-no ficar, peço-vos, deixem-no ficar, por favor, ele é meu!»

Uma nova natureza

Grucha tornou-se a mãe de Miguel. A sentença de Azdak declarará que ela é sua mãe, não pelo sangue ou pela lei, mas pelos cuidados e trabalhos que teve. Não concebeu Miguel «no sagrado êxtase do amor», não o trouxe «no ventre nem o alimentou com o seu sangue», não o «pariu na dor», tão-pouco soube o que eram «as torturas da alma de uma mãe que ficou sem o seu filho, os medos e as noites de insónia», como se gaba Natália Abaschvili. Mas criou-o o melhor que soube e pôde e procurou sempre alguma coisa para ele comer. Nunca lhe faltou onde dormir e teve que aguentar muito. E deu-lhe muita despesa e não olhou a comodidades. Ensinou-o a ser amável para toda a gente e, desde pequenino, habituou-o a trabalhar, tanto quanto ele podia, porque ainda era um miúdo.

Por isso, quando Azdak lhe pergunta se não gostava que, dando Miguel a Natália Abaschvili, ele passasse a ser rico, ela zanga-se e reivindica para o seu menino a sorte dos pobres:

Se calçasse sapatos dourados,
Talvez fosse pisar os fracos
E de todo o mal que fizesse
Talvez inda rir pudesse.

Trazer sempre no lugar
Do coração um calhau
Pesa muito! Há-de custar
Ser-se poderoso e mau.

Terá de temer a fome,
Não aquele que não come.
As trevas receará,
Mas não toda a luz que há.

A paródia da sentença de Salomão, proclamada agora por Azdak, é quase inútil. Grucha recusa-se a esquartejar a criança: «Criei-o! Querem que o faça agora em pedaços? Não! Isso não posso fazer.» A velha lenda de que nos fala o prólogo é ultrapassada, pois a mãe pelo sangue fica sem a criança. Esta volta para aquela que é sua mãe pelos cuidados e trabalhos que teve com ela. Os seres livres podem criar uma natureza nova. A Simão que finalmente a compreende e lhe dá a sua mão, Grucha pode bem dizê-lo: «Levei-o porque fiquei tua noiva naquele domingo de Páscoa. É um filho do amor, Simão!»

A bondade de Grucha e a sua acção ingénua e boa inscrevem-se na história e realizam-se nela, mudando o rumo do mundo. E conseguiram modificar «os laços do sangue que são os mais fortes de todos os laços». Verifica-se aqui, segundo a feliz expressão de Philippe Ivernel, a «maternidade social» [6], no duplo sentido do termo. Uma maternidade que se processa não pelo sangue, mas através da sociedade e, ao mesmo tempo, o

---

[6] Ver «Pédagogie et politique chez Bertolt Brecht», in *Théâtre Moderne — Hommes et Tendances*, editado pelo C. N. R. S., Paris, 1958.

nascimento de uma nova sociedade que escapa à natureza, de uma sociedade que se faz a si própria.

É preciso referir também, ainda que sucintamente, o juiz Azdak, graças a quem o milagre materialista acontece. Azdak, de que Brecht já nos contou a história anteriormente, é um velhaco, o homem dos tempos em que se gera a desordem, escrivão público por vocação, sedutor por necessidade e juiz de ocasião, mas cuja paródia da justiça conduz, de facto, à verdadeira justiça:

E assim as leis esmagava
Como grão e a gente gostava
E por entre os destroços da lei
O povo remava, aportava,
E os de baixo, os sem-vintém,
Tinham finalmente alguém
Que a mão pobre subornava:
Era Azdak esse alguém.

Setecentos e vinte dias
Com balança viciada
Pesou queixas (e mais pesaria!)
E falou como falaria
À sua igualha a gentalha.
E da cadeira de juiz,
Sob a forca preparada,
Azdak lançava a sentença,
Sua sentença aguçada.

Azdak é, segundo o próprio Brecht, um juiz popular porque «não julga à letra da lei — porque vê a realidade dessa lei feita pelos ricos — e muda a lei de maneira que os pobres fiquem a ganhar».

Assim, acaba por subverter a lei fundamental da nossa sociedade, a da sucessão pelo sangue. A sua depravação, o gosto pelo lucro e a velhaquez — para uma sociedade má, juízes maus e velhacos — ligados a uma indestrutível consciência popular, consagram em Miguel, o filho de Grucha, o trabalho e o amor. A loucura de um mundo que desaparece ajuda ao nascimento de um novo mundo.

Mas esse mundo ainda é frágil: o grão-duque retomou o poder. Uma vez pronunciada a sentença de Salomão, Azdak tem de desaparecer porque foi longe de mais e porque a sua toga de juiz «lhe faz muito calor». Ficam Simão e Grucha com seu filho Miguel, únicos arautos desse novo mundo, e a recordação de Azdak, «esse juiz glorioso», como «desse tempo quase de justiça — breve Idade de Ouro».

A utopia de uma nova natureza, conquistada com trabalho e razão — e com a ajuda da loucura — a uma natureza desnaturada, inscreve-se na história e faz-se história. Por quanto tempo?

Advento e reconciliação

Pouco importa o tempo. O essencial na obra de Brecht é este advento.

No prólogo do *Círculo de giz caucasiano*, dois camponeses do Cáucaso discutem a posse de um vale, um reivindica-o em nome dos direitos de «sempre» — mas «que quer dizer desde sempre? Não há nada que pertença a alguém desde sempre. Quando eras novo nem a ti próprio pertencias. Pertencias era ao príncipe Kabetzki» — o outro contradizendo com o facto de ter cultivado essas terras há já alguns anos e que elas lhe são necessárias «como uma ferramenta com que se faz alguma coisa de útil para todos».» A lenda do *Círculo de giz caucasiano*, essa «lenda muito antiga que nos chega da China» e que os actores «modificaram um pouco», não serve senão para ilustrar o debate e o seu resultado feliz:

Prestai atenção aos sagazes conselhos
Dos mais velhos:
Cada coisa que existe deve pertencer
Àquele a quem melhor couber.
A criança, à mulher maternal

Pra que possa crescer e ser normal;
O carro, ao bom condutor
Pra que seja guiado a primor,
E o vale, a quem o regar
Para que em frutos lhe possa pagar.

Mas o significado do *Círculo de giz* transborda da moral da utilidade e do que se exprime no prólogo. É também mais vasta que aquele, todo ele de política imediata, que lhe foi muitas vezes atribuído: a justificação da linha Oder-Neisse. Pela primeira vez, Brecht faz de uma peça sua o lugar de uma transformação feliz — a de um mundo que se gera no trabalho e no amor. A nova era, que falhou na *Vida de Galileu*, anuncia-se agora.

A estrutura da dramaturgia brechtiana modifica-se. Entre o espectáculo e o espectador, intervêm várias mediações. Um cantor e actores — no *Círculo de giz*, são os trabalhadores do prólogo — comentam acontecimentos e sentimentos. E até, algumas vezes, falam em vez de outras personagens incapazes de se exprimirem em pleno. Então, dizem «o que não se diz», fazem o espectador participar do amor que Grucha tem por Simão e dos receios que ela tem por Miguel. A contestação dos materiais cénicos pela interpretação do actor e desta interpretação pela crítica do espectador dá lugar a uma progressão entre estes elementos, quando não à sua fusão.

Brecht substitui progressivamente a noção de teatro épico pela de teatro dialéctico, ou, ainda, pela de dialéctica no teatro [7]. Quando nos mostra o passado e o

---

[7] Depois de ter sistematizado, no *Pequeno organon para o teatro*, as noções teóricas que vinha elaborando desde os anos trinta, Brecht começa a recear que se retivesse o carácter épico do seu teatro como uma «categoria estética formal» e não como uma «categoria social». Daí a sua tendência, tanto no seu trabalho no Berliner Ensemble como nos escritos que deixou, de integrar os processos de distanciação ou afastamento que utilizava num método teatral mais vasto, pondo em prática no teatro a «nova ciência da sociedade, a dialéctica materialista».

Queria que os seus principais escritos teóricos sobre teatro fossem reunidos numa obra com o título *Dialektik auf dem Theater* (ver *Schriften zum Theater VII*, Suhrkamp) e conside-

«mundo tal como está», não é para que os recusemos em bloco, mas com o fim de os compreendermos. As suas contradições objectivas já não nos remetem apenas para a nossa alienação subjectiva, são fontes de transformações futuras. Nada existe por si e a história nunca se congela em terror. O mundo é aberto. Entre a história e a utopia organiza-se um movimento incessante e esboça-se uma reconciliação.

O Antigo e o Novo

A arte de Brecht já não se define pela ruptura, nem mesmo pela distância. É um retomar do mundo passado, na medida em que é transformável. É nascimento de um novo saber e de uma nova sabedoria superior à antiga, porque a engloba e porque lhe volta a dar, literalmente, vida: «Misturar vinhos de colheitas diferentes pode não ser recomendável. Mas a sabedoria antiga e a sabedoria dos nossos dias acomodam-se admiravelmente.»

Porém, essa reconciliação da utopia com a história, numa certa medida, permanece ainda no campo do imaginário. *O círculo de giz caucasiano* é apenas uma lenda que nos é apresentada por actores contemporâneos, trabalhadores de um kolkos. O laço que liga o prólogo a esta lenda, laço necessário — representar *O círculo de gir caucasiano* sem o prólogo, como muitas vezes se faz,

---

rava alguns dos seus trabalhos, como a adaptação do *Coriolano* de Shakespeare, como a primeira experiência prática da utilização do método dialéctico no teatro.

Por isso explica: «A noção de teatro épico é, em relação ao teatro que desejamos e praticamos, pelo menos em parte demasido formal. Não há dúvida que ela é a condição desse trabalho, cujo fim deve, entretanto, ser a re-presentação da sociedade com o seu poder de produção e a sua capacidade de transformação, sendo essa re-presentação a fonte do nosso maior prazer. Esta noção deve, pois, ser tomada como insuficiente mesmo que não estejamos habilitados a propor outra que a substitua.»

especialmente na Alemanha Ocidental, é proceder como se se tratasse de um puro objecto teatral, retirando-lhe boa parte dos significados — e orgânico — para além da moral denunciada na obra, esses significados nascem da tensão entre o prólogo e a lenda, dessa dialéctica entre o antigo e o novo — permanece apesar de tudo muito frágil, pois o espectador contemporâneo pode recusar-se a ver nas iluminuras do *Círculo de giz* uma acção que directamente lhe diga respeito.

Por isso, depois de *O círculo de giz caucasiano*, Brecht escolheu um assunto diferente, oposto à lenda, o da Comuna de Paris, um período e um mundo históricos precisos, ainda próximos de nós e da maior importância na história do movimento operário e na nossa história, importância que o ensino oficial francês sempre escamoteou.

Brecht, modestamente, estabeleceu como objectivo: «Ensinar aos meus compatriotas, em 1948 e à minha maneira, o que foi a Comuna de Paris, sem ter a pretensão de mostrar aos franceses de hoje como vivia e falava uma família francesa em 1871»[8]. Mas o essennacial de *Os dias da comuna* reside na maneira de Brecht, na tentativa de fazer coexistir vários estilos dificilmente conciliáveis e duas, se não três, formas teatrais, com uma aparente simplicidade de estrutura.

A parte burguesa, versalhesa, de *Os dias da Comuna*, que é a mais conseguida, formalmente, levanta poucas dificuldades. A linguagem de proprietários agrícolas que Brecht empresta à burguesia, simbolizada em Thiers, basta-lhe para descrever e denunciar essa classe. Algumas das réplicas são consideradas das mais eficazes do seu teatro. Como exemplo, julgo que chegam as palavras de Thiers que, «de lunetas e binóculos de teatro, observa o fim da Comuna de Paris de uma sacada de Saint-Germain». Ao cumprimento de uma senhora da alta — «Senhor Thiers, para vós tudo isto é uma glória imortal.

---

[8] Ver o prefácio de Pierre Abraham à sua adaptação de *Jours de la Commune*, v. VI do *Théâtre Complet*.

Restituís Paris à sua verdadeira soberania, à França.» — responde — «A França, senhoras e senhores, sois vós!» E esta frase ainda de Thiers: «Gostaria que se empregasse um pouco mais frequentemente a palavra pacificação. É uma daquelas palavras que dizem tudo.»

Mas o assunto escolhido exigia mais porque, para além dessa burguesia caricata e sanguinária, Brecht também nos devia mostrar a cegueira dos partidários da Comuna, a sua impotência em pensar rigorosamente a situação política, as suas ilusões, a sua vontade criadora, a sua certeza de que iam começar uma nova era.

Para celebrar o nascimento desses novos tempos, encontrou tons e cores mais emocionantes que os do início de a *Vida de Galileu*: «Sim, Paris disse sim à Comuna, à ciência e ao início dos novos tempos.» A propriedade privada é abolida e substituída pela ocupação dos meios de produção, como no prólogo do *Círculo de giz caucasiano*. A vida passa a ser liberdade, invenção constante e satisfação de todas as necessidades: «Meu rapaz, vive-se para os pequeninos nadas. É preciso que eles existam porque, apesar de tudo, pode-se ter que utilizar os canhões. E, na realidade, porque é que se fazem as coisas? Para podermos ter coisas para nós.» E até o amor se modifica, de alienado passa a ser liberdade total: «Uma mulher da Comuna não é ciumenta. — Não é? É de pau? — Não. Mas o que agarra, agarra-o bem.» O amor abre-se ao mundo porque se realiza no trabalho de transformação do mundo antigo num mundo novo. Todo o sexto quadro de *Os dias da Comuna* nos faz participar nessa grande esperança numa vida livre em que a luta pode tomar a aparência de um jogo. Que se leia a belíssima cena em que Papá e João parodiam Bismarck e o senhor Thiers. A nova era tinha verdadeiramente começado:

«Esta noite, meus amigos, pela primeira vez na história, Paris passará sem roubos e sem assassinatos, sem assaltos e sem violações. Pela primeira vez, poder-se-á andar nas ruas com segurança e sem ter necessidade da polícia. Porque os banqueiros e os bandidos, os recebedores, os industriais e os ministros, as cortesãs e os padres, todos eles pisgaram-se para Versalhes e agora Paris já é habitável.»

Esta esperança tem uma contrapartida, a cegueira dos comunardos em avaliar os meios de que dispõem para criarem mais do que a miragem de uma noite e o facto de que «é sempre aos abutres do passado que os novos tempos dão primeiro as armas». É aqui que a peça de Brecht se vai abaixo, paradoxalmente, porque é a descrição de um desastre comparável que faz a grandeza de a *Vida de Galileu*.

É verdade que Brecht nos diz porque falharam os homens e as mulheres da Comuna e como, em vez de promulgarem os seis direitos da Comuna, deveriam ter-se limitado a afirmar um único:

«O nosso direito à vida.
— Porque razão não o fizemos?
— Por causa dessa liberdade que se entende completamente ao contrário. Não estávamos ainda bastante maduros para renunciar à liberdade individual, como cada soldado de um exército que luta para salvar a sua vida e até à vitória da liberdade de todos.
— Não quisemos nós evitar, simplesmente, sujar as mãos de sangue?
— Sim, mas neste combate só pode haver ou mãos ensanguentadas ou mãos cortadas.»

Contudo, não consegue expor concretamente os erros dos comunardos. O pouco que nos mostra é que «a hora do povo é só uma. Azar se, então, não está de pé, pronto a bater-se com todas as suas armas!» A sua crítica permanece exterior às personagens.

A semana sangrenta encerra brutalmente, com uma rapidez não desprovida de eficácia teatral, o debate — um debate de que Brecht não precisou suficientemente os termos, embora dele evoque admiravelmente um momento: aquele em que a história e a utopia se reconciliam passageiramente.

O presente

A problemática da Comuna de Paris reproduz a problemática da criação brechtiana. É possível uma reconciliação entre a crítica do passado e a utopia do futuro? O teatro de Brecht põe esta questão sem a resolver. Apenas nos sugere que essa reconciliação pode ter lugar em determinados momentos privilegiados e que a finalidade de qualquer obra de arte é perpetuar esses momentos, transformando-os, não em mito, mas em conhecimento. Este fragmento de diálogo entre alguns comunardos, no próprio momento em que a Comuna sucumbe, é um testemunho disso:

Papá: No 18 de Março poderíamos ter limpo o covil em duas horas.
Francisco: Qu'é que estás a dizer, João?
João: O que tu já me disseste. Não sabíamos de nada.
Genoveva: Ouve lá, João, tínhamos que andar a aprender.
João: E estamos a avançar muito, agora que estamos quase a lamber o chão!
Genoveva: Isto tudo servirá para um dia, João. Por agora, eles estão de volta.
João: Ainda não. Para que nos serve o que aprendemos, a ti Genoveva, e a mim, se já estamos mortos?
Genoveva: Não estava a falar de ti ou de mim. Dizia nós. Nós é mais que tu e eu.
João: Só espero é que haja bastantes dos nossos, ao nosso lado e na nossa retaguarda.

Neste presente frágil, os erros do passado anulam-se e para todos anuncia-se um futuro livre, um mundo constantemente transformado pelo trabalho e pelo amor.

É, sem dúvida, nos poemas dos últimos anos de Brecht que o tema de um presente suspenso entre o passado e o futuro e, contudo, comprometido num vasto processo de transformação, encontra a sua expressão mais plena.

A poesia representa, então, um papel privilegiado na existência de Brecht. Muito mais do que antes, passa a ser um comentário contínuo à sua vida. Durante os anos que Brecht dedicou à elaboração prática do seu teatro, foi para ele, não uma escapadela, mas o complemento indispensável ao trabalho quotidiano, uma reflexão desse trabalho na arte. Como o seu teatro — e talvez mais profundamente que ele — a sua poesia sofreu uma mutação.

Os poemas do exílio tinham, na maior parte, um carácter demonstrativo. Eram crítica porque, sob a aparência de uma descrição objectiva, continham tantos apelos para se recusar «o mundo tal como está» quanto incitações à revolta. Estavam mais próximos dos epigramas dos poetas latinos do que dos *Châtiments* de Victor Hugo. O seu rigor era o de um silogismo e a sua precisão a das armas modernas.

Os poemas de Brecht, depois do regresso a Berlim-Leste, tornam-se, paradoxalmente, menos comprometidos. Sacrifica-se, sem dúvida, à poesia de circunstância e à arte oficial: mencionemos especialmente a cantata *Herrnburger Bericht* (*O relatório de Herrnburg*), escrita a propósito do festival mundial da Juventude Democrática de 1951 e o longo poema didáctico *Die Erziehung der Hirse* (à letra, *O ensino do milho*) que celebra os ideais mitchurinianos e retoma o grande tema brechtiano da humanização da natureza e da sua re-naturalização. Mas essas obras parecem pouco numerosas em relação aos outros poemas escritos então por Brecht e cujo carácter pessoal, quase íntimo, pode espantar.

Que não se veja nisso a expressão de um desentendimento de Brecht face ao regime da República Democrática Alemã. Antes, a de um estar de acordo profundo com os fins a atingir, de algumas divergências quanto aos meios a utilizar e uma atenção constante à prática desse regime.

O pesadelo da guerra e do nazismo dissiparam-se e chegaram os tempos da «construção do socialismo». A tarefa do poeta é agora, não de criticar ou de exaltar, mas de participar, à sua maneira, nessa obra colectiva de que conhece a grandeza e os perigos.

Por isso, a poesia de Brecht é, primeiro que tudo, usufruto do presente — um presente conquistado a um passado sangrento e aberto para um futuro feliz, mas ainda imprevisível, ainda por construir:

Quando voltei
Meus cabelos brancos ainda não estavam
E feliz fiquei.

Para trás ficaram as fadigas da montanha,
Surgindo agora as fadigas da planície.

Um acordo progressivo

A poesia é conhecimento de um mundo que felizmente se vai transformando. Nunca Brecht falou da natureza como fala agora. Já não a opõe aos homens e já não os lança contra ela. Fala-lhes do acordo progressivo com ela. Incansavelmente, comenta os instantes da sua reconciliação.

Mais do que nunca, os seus poemas são descritivos. Directamente inspirados na poesia do Extremo-Oriente — especialmente dos haikai ou do Haiku japonês — aparecem muitas vezes como o recenseamento breve de tudo o que pode constituir um instante — instante que é preciso gozar e que é preciso compreender porque não durará, porque é o momento privilegiado em que o passado se nega e onde o futuro se anuncia, porque é equilíbrio entre ontem e hoje:

Que calor está hoje! Com a máquina de escrever nos
[joelhos
Estou sentado no toldo. Uma barcaça verde
Ao longe rompe a campina. À proa
Vai uma freira gorda, toda de negro. Na sua frente
Um homem mais velho vai, em calção de banho. Sem
[dúvida padre.
A meio, num banco, remando com toda a força
Há um rapazinho. Como nos tempo d'outrora! pensei eu
Como nos tempo d'outrora!

Onde Brecht denunciava as manhas e os estratagemas dos poderosos, mostrando que qualquer natureza é apenas o disfarce de um certo estado social, Brecht descobre agora uma fonte de alegrias imediatas e a possibilidade de infinitas transformações. No inanimado, reconhece o animado e, na natureza em repouso, o gérmen de todas as mudanças:

Casinha debaixo de árvores junto ao lago.
Do teto sobe fumo.
Faltasse ele,
Que tristes então seriam
Casa, árvores e lago.[9]

A natureza pode voltar assim a ser humana e o homem a reencontrar o que é natural. A finalidade última que Brecht conferia às Lehrstücke está à vista. Brecht não nega que subsistam algumas contradições. Mas essas contradições, que denunciam a opressão passada, anunciam também uma fecunda liberdade futura.

Esta poesia não comprometida é extremamente política. É a de um mundo que trabalha e que o poeta tem, por missão, reflectir e completar. Ele recorda o passado e fala do presente quando os trabalhadores constroem o futuro. Assume o conhecimento e proclama o supérfluo, «ficando bem entendido que se vive para o supérfluo».

A actividade militante de Brecht voltou-se completamente para a defesa da paz porque a sua criação artística supõe essa paz e enraíza-se nela.

Cultivar a amizade

Os últimos poemas de Brecht e a sua prática teatral são a expressão de uma profunda solidariedade com tudo o que existe e de uma vontade de congregar os ensinamentos do passado, as incertezas do presente e as promessas do futuro. A noção de *Freundlichkeit*[10], que contém as de bondade e ingenuidade entendidas no sentido brechtiano, está agora no centro da obra:

---

[9] Os poemas *Dia de calor* e *O fumo** fazem parte das *Buckower Elegien* (Elegias de Buckow — o nome é o da região campestre para onde Brecht ia descansar depois do seu trabalho no Berliner Ensemble).

* Versão de Paulo Quintela, in *o. c.*

A primeira olhadela à janela, de manhã
O velho livro achado
Rostos com vida
Neve, a sucessão das estações
O jornal
O cão
A dialéctica
Um duche, nadar
Música clássica
Sapatos confortáveis
Música moderna
Escrever, plantar
Viajar, cantar
Cultivar a amizade.

A exigência brechtiana de uma distância crítica face ao mundo converte-se nesta atitude de cultivar a amizade. Contudo, não desapareceu completamente, porque cultivar a amizade não significa abdicar de toda a vigilância e de toda a atenção. Pelo contrário, nunca a atenção de Brecht ao mundo foi tão grande, mas essa atenção é agora a de um homem que disse sim ao mundo tal como vai mudando.

Uma sabedoria brechtiana se elabora — uma sabedoria que não significa resignação, passividade do homem perante o mundo ou o destino. É que a sabedoria de Brecht, como a bondade por ele apregoada, é uma sabedoria activa. Nela e por ela, reconciliam-se, modificam-se e produzem-se o Antigo e o Novo. Ela é participação na transformação, pelo homem, do mundo em natureza e no retorno do homem ao natural. É essa própria transformação, tal como o homem a pode reflectir e ensinar através da arte.

Quando Brecht morre em 14 de Agosto de 1956, a sua obra fica inacabada. Iniciara-se pela negação e pela raiva, mas não tem ponto final. É que Brecht não disse a última palavra.

---

[10] À letra, ser amável*. Esta noção foi, pouco a pouco, substituindo, na obra e na linguagem de Brecht, a de Höflichkeit (delicadeza, no sentido vigoroso do termo). Ver, a propósito, o interessante «Brecht-Porträt», de Gunther Anders, in *Merkur*, n.º 115, Setembro de 1957.

* Preferimos traduzir esta expressão por «cultivar a amizade». *N. T.*

PEDAGOGIA E FORMA ÉPICA *

---

* Este capítulo reproduz o texto da comunicação apresentada pelo autor aquando da mesa-redonda, realizada a 25 e 26 de Setembro de 1966, durante o Festival de Teatro de Veneza, a propósito da representação de três espectáculos pelo Berliner Ensemble: *Arturo Ui*, *Ópera de pataco* e *Coroliano*.

É considerando a obra de Brecht como um todo que compreende, juntamente, as peças, a encenação e o estabelecimento de certas relações entre o espectáculo e o público que se pode tentar definir a sua novidade.

Peguemos no teatro clássico tradicional, naquele que exalta o que Brecht chamava a «forma dramática». Pode ser caracterizado por dois traços essenciais. A acção é o produto de conflitos — conflitos de interesses ou de sentimentos entre os personagens. E esta acção conclui-se, pois, através dela, é uma ordem, antiga ou nova, que se restabelece ou que se estabelece. De Aristóteles a Hegel, todos os grandes teóricos da «poesia dramática» sublinharam estes dois pontos. Citemos Hegel, porque é a ele que, expressamente ou não, se refere constantemente Brecht: «A finalidade do drama consiste em representar acções e condições humanas, e actuais, fazendo falar personagens que vão agir. Mas a acção dramática não se limita à calma e simples realização de uma finalidade determinada. Pelo contrário, desenrola-se num ambiente feito de conflitos e choques e está exposta às circunstâncias, paixões e caracteres que lhe fazem frente ou se lhe opõem. Esses conflitos e choques geram por sua vez acções e reacções que tornam, num dado momento, o seu apaziguamento necessário. O que vemos, pois, na nossa frente são fins individualizados sob a forma de caracteres vivos e de situações ricas em conflitos, caracteres e situações que se cruzam e determinam reciprocamente, onde cada carácter e cada situação procura afirmar-se e colocar-se em primeiro plano, à custa dos outros, até que toda essa agitação acaba num apaziguamento final» [1]. E Hegel precisa: «Pode acontecer que a conclusão a que leva um conflito encerre a possibilidade de outros interesses que podem suscitar novos conflitos, mas o conflito, o principal, à volta do qual gira a obra, deve encontrar na conclusão desta o seu apaziguamento definitivo» [2]. E vai ao ponto de dizer que «o público tem o direito de exigir que, de uma maneira trágica ou cómica, a acção dramática leve à realização em si do racional e do verdadeiro» [3].

Assim, a acção dramática, toda dirigida para esse «apaziguamento definitivo», instauração de uma ordem válida para todos, apresenta um carácter simbólico. O que se representa no palco não são apenas existências individuais, é o destino de toda uma comunidade — em todo o caso, da pequena comunidade que formam os espectadores da obra. E a cena surge como microcosmo da sociedade a que pertencem os espectadores. É o reflexo e, ao mesmo tempo, a verdade da sala. Precisemos: diz a verdade da sala. É que, no teatro clássico, são as palavras dos personagens que atam e desatam a acção. Em *Cina*, de Corneille, é Augusto que proclama a reconciliação e é Lívia que celebra a nova ordem, desse modo baseada no acto (isto é, na palavra) de Augusto.

Duas formas degradadas

Mas, há já dois séculos, pelo menos, que esta forma dramática não pára de se degradar. Por um lado, a problemática romântica da luta do indivíduo contra a sociedade, logo de uma diferenciação entre duas ordens de valores — problemática essencialmente romanesca — impôs-se também na criação teatral. Por outro, os dramaturgos não puderam deixar de levar em conta a nova concepção histórica do mundo, a visão de uma humanidade em transformação. Ora, esta está, em última análise, em contradição com a exigência de uma conclusão que conduza «à realização em si do racional e do verdadeiro»; semelhante conclusão não poderá ser a de uma única obra, porque só pode ser conclusão da história.

É, pois, perante duas formas degradadas do teatro clássico tradicional que se encontrou Brecht. Chamemos a uma dramaturgia do indivíduo em luta contra o mundo e, à outra, dramaturgia «objectiva» do mundo. A primeira é de obediência romântica: o indivíduo considerado como «arauto do espírito do século» [4] é oposto a uma sociedade petrificada e incapaz de se renovar. O conflito está como que desequilibrado — apenas o herói tem verdadeira existência — e a conclusão de tal conflito só pode ser arbitrária: ou o indivíduo é vencido pela sociedade — mas não podemos fazer nossa a vitória desta — ou é ele o vencedor — mas a sua vitória nada revela de novo porque sempre estivemos do seu lado. Brecht chamava a atenção [5] para o facto de que em obras assim o conflito interessa menos do que a interpretação que lhe dá o dramaturgo. O centro de gravidade do espectáculo já não é a acção, mas o patético. Os dramaturgos desprezam o «Stoff» (materiais, matéria-prima), em proveito de declarações ideológicas, de atitudes e de gestos teatrais. Ao mesmo tempo, a acção teatral perde todo o valor simbólico. Volta-se para a exaltação do particular contra o geral. Em *Baal*, encontramos uma espécie de paródia deste tipo de obras, de que Brecht estava, então, longe de se ter desligado.

Ao invés, outros dramaturgos pretendem dar peso e realidade ao mundo. À partida, definem a acção dos seus dramas como exclusivamente socio-económica.

---

[1] G. W. F. Hegel, in *Esthétique*, tradução francesa de S. Jankélévitch, v. III, Editions Montaigne, Paris, 1944.

[2] Idem.

[3] Ibidem.

[4] A expressão aparece nas cartas de Marx a Lassalle, a propósito da tragédia histórica deste último, *Franz von Sickingen*.

[5] Em vários textos sobre Shakespeare, especialmente em «Vorrede zu Macbeth». Ver *Schriften zum Theater*, v. I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963.

Para eles, o homem é apenas o produto da sociedade. São apenas as transformações desta última que querem evocar. De *Conjuntura*, «comédia da economia» que Léo Lania escreveu para Piscator e que foi representada em Abril / Maio de 1928 em Berlim, Piscator escreveu que «para encontrar uma nova forma de comédia» — queria «teatralizar a evolução da luta pelo petróleo desde as suas origens» — viu-se obrigado, de colaboração com Lania, a suprimir quase completamente o papel reservado à heroína: «a nova versão tinha apenas como personagem central o petróleo todo-poderoso» [6]. Encontraríamos outros exemplos comparáveis que revelam o que, na Alemanha dos anos vinte, se chamou a Neue Sachlichkeit, a nova objectividade, nas «Zeitstücke». No limite, já não há conflito porque a obra é simples descrição de uma evolução do mundo que se pretende objectiva. Põe-se então a questão da relação que os espectadores podem estabelecer com tal espectáculo. Têm que o aceitar ou recusar em bloco. Aqui, mais ainda do que na dramaturgia romântica, a cena proclama a verdade do mundo. Melhor, é essa verdade. O teatro é cenocrático, quer dizer que a sala fica submetida à cena. Quer esta seja o lugar onde se exalta a ideologia e o patético de um indivíduo solitário, quer seja onde se desvenda a verdade do mundo, da história (Piscator), impõe sempre a sua lei à sala — uma sala dividida, à imagem da nossa sociedade. Substitui por falsas soluções uma conclusão admitida de comum acordo entre a sala e a cena.

Brecht contesta estas formas dramáticas degradadas. Opõe-se ao teatro romântico do indivíduo em luta contra o mundo, porque só vê nele declarações ideológicas ou exploração do patético. É que esse teatro, diz-nos, nada nos pode ensinar, nem sobre o homem, nem sobre o mundo — a não ser a ideologia implícita do autor. Mas não recusa menos uma dramaturgia pretensamente objectiva da evolução da sociedade, porque aqui também não saímos da ideologia. Assim, é levado a pôr em questão a própria «forma dramática» nas suas características essenciais: o valor simbólico do conflito representado e a exigência de uma conclusão que seja definitiva.

Animado por uma vontade de restituir ao teatro a vida social, não como uma entidade, mas como uma realidade viva, contraditória, e de dar a essa restituição o valor de ensinamento para os espectadores de hoje, Brecht não tem a singeleza de acreditar que se trata apenas de mudar o conteúdo das obras. O que está em causa, agora, é a própria forma da representação teatral. É esta que importa mudar. O teatro clássico era o teatro de uma sociedade relativamente estável e o seu público era, igualmente, mais ou menos homogéneo. Ora, depois, essa estabilidade e homogeneidade foram destruídas. Trata-se, pois, de substituir a ordem das relações tradicionais entre a cena, a sala e o público, por um novo sistema — e não de fazer como se nada tivesse mudado, continuando a proclamar em cena uma verdade que já não pode ser recebida por ninguém. Para mostrar outra coisa, é preciso, primeiro, mostrá-la de maneira diferente. Por isso, Brecht vai tentar substituir a forma dramática do teatro pela «forma épica» — e isto não apenas ao nível da dramaturgia, mas também da representação teatral.

A imagem-boomerang

Evoquemos primeiro duas tentativas pré-épicas. Chamaremos à primeira a do «espelho deformador», ou da «imagem-boomerang». Obras como a *Ópera de pataco* e *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny* podem servir de exemplo.

Brecht parte da constatação que evocámos mais atrás, a saber, de que o teatro actual não reproduz o mundo e os grandes conflitos sociais. Apenas restitui a visão que os espectadores têm do assunto. Por isso, o público burguês só encontra nele o que lá leva. Brecht preferiu não romper com esse jogo de reflexos, mas, pelo contrário, ir mais longe do que isso. É bem a imagem que o público habitual dos teatros faz da vida e da sociedade que lhe vai pôr em cena, mas sem se deixar iludir por ela. Assim, poderá denunciar a irrealidade de uma tal imagem e o seu carácter ideológico: «*A Ópera de pataco* ataca certas concepções burguesas não só por as ter escolhido como conteúdo — pelo simples facto de as apresentar em teatro — mas, também, pela maneira como as apresenta. É uma espécie de exposição dos acontecimentos da vida que o espectador deseja ver no palco. Mas como, simultaneamente, vê coisas que não desejaria ver, como vê os seus desejos não apenas realizados, mas também criticados — vê-se não na qualidade de sujeito, mas na de objecto — é, teoricamente, capaz de atribuir ao teatro uma nova função» [7]. E Brecht precisa, a propósito de *Mahagonny:* «Por muito culinária que possa ser *Mahagonny* — e é-o tanto quanto convém a uma ópera — tem já uma função de transformação social. Põe o culinário em questão e ataca a sociedade que tem necessidade de semelhantes óperas. Poder-se-ia dizer que ainda está confortavelmente instalada no velho ramo, mas que começa já, por distracção ou má consciência, a serrá-lo» [8].

---

[6] Erwin Piscator, in *le Théâtre Politique,* texto francês de Arthur Adamov, l'Arche, Paris, 1962.

É, pois, não a realidade, mas a ficção que Brecht instala no palco. Contudo, por excesso, essa ficção deve esgotar-se e abrir-se de novo para a realidade. Os bandidos pitorescos da *Ópera de pataco* não são malfeitores, são bandidos como os burgueses os imaginam. E vamos aperceber-nos de que são, afinal, burgueses. Mais exactamente, através deles, dos seus disfarces, os espectadores são levados a reconhecerem-se como burgueses.

---

[7] «Remarques sur l'Opera de quat'sous», in *Ecrits sur le Théâtre,* de Bertolt Brecht, tradução de Jean Tailleur, Gérard Eudeline e Serge Lamare, l'Arche, Paris, 1963 *.

* A versão portuguesa de *Ecrits sur le Théâtre* é, como já indicámos, de Fiama Hasse Pais Brandão (*Estudos sobre Teatro,* Portugália Editora). *N. E.*

[8] Ver «Remarques sur l'opéra *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny*», in *o. c.*

Um subtil jogo de desfasamentos e rupturas — é a função das canções e, mais ainda, dos finais da *Ópera* — facilita, por outro lado, um tal auto-reconhecimento.

Brecht tentou, pois, deformar o espelho do teatro. Já disse que, na representação clássica, há coincidência perfeita entre a sala e a cena, uma é a verdade da outra e reciprocamente. Rompida esta coincidência, Brecht propõe-nos, em cena, a imagem de uma sociedade exótica — a dos bandidos e pedintes da *Ópera*, a dos pioneiros e lenhadores de *Mahagonny* — pelo menos na aparência. De facto, o que o espectador descobre, na irrealidade de uma tal imagem, é a si próprio. No espelho deformador que é a cena e que lhe devia oferecer a visão de um outro mundo, é o seu próprio rosto que lhe aparece, surgindo dos elementos inextricavelmente misturados de um puzzle desmanchado. Brecht vai mais longe na magia do teatro, mas é para melhor a destruir: o espelho que é a cena já não reflecte o mundo da sala, mas os seus disfarces ideológicos. É então que, bruscamente, esse espelho nos remete para a nossa própria realidade. Volta as imagens do espectáculo contra nós, como um boomerang.

Poder-se-á dizer que essa operação se desenrolou como Brecht tinha desejado? Na realidade, na maior parte das representações, longe de se voltar contra os espectadores, a *Ópera de pataco* foi recuperada por eles. Longe de denunciar uma visão «culinária» do mundo, tornou-se num êxito do teatro culinário e exótico. Os burgueses vêem-se nela, mas com a auréola do prestígio dos bandidos. O teatro restabelece a sua magia. Ou recusa a obra, quando o compromete um pouco mais: foi o que se passou com *Mahagonny*, depois do tumulto da sua estreia em Leipzig.

O teatro anulado

Perante este semifalhanço, Brecht faz uma segunda tentativa. Desta vez trata-se pura e simplesmente de recusar a divisão tradicional do palco e da sala. Se o sistema de produção e distribuição teatral desaperrou a *Ópera de pataco* é porque, constata ele, os «grandes aparelhos como a ópera, o teatro, a imprensa, etc.», manipulam os dramaturgos muito mais do que estes os utilizam e, também, porque «o seu trabalho de criadores não é senão um trabalho de fornecedores» [9]. Há, pois, que romper com a estrutura, com a organização habitual da representação teatral. Fora impossível derrubar completamente o jogo de espelhos do espectáculo e do público. Brecht vai renunciar a toda a diferenciação entre a sala e o palco. Actores e espectadores ficam agora no mesmo plano. Devem, também, ser igualmente activos. É a tentativa das peças didácticas. Os actores estão lá para guiarem o espectador, o qual está lá para se preparar para o papel activo que tem de assumir no grande combate político da sociedade. Estes actores já não são profissionais, mas sim amadores. E os espectadores participam na acção teatral, comentando-a, fazendo parte dos coros, etc. O teatro passa a ser uma universidade destinada a formar combatentes que, amanhã, serão chamados a transformar a sociedade, de alto a baixo. Trata-se pois de ensinar e aprender. Nas notas finais de *A decisão*, Brecht mandou imprimir a seguinte citação de Lenine: «Nós ainda não temos resposta para a questão mais importante e mais fundamental: que aprender e como o fazer? No essencial, o problema consiste em que, ao mesmo tempo que transformamos a velha sociedade capitalista, devemos começar a ensinar, educar e formar a nova geração — a que construirá a sociedade comunista — segundo métodos que não podem ser os métodos antigos» [10]. O actor torna-se um monitor e o teatro um lugar de treino — o lugar onde os homens ensinam, aprendendo a comportar-se segundo «o novo costume». Então, o único critério é o «valor de ensino, o valor pedagógico». Na polémica que teve com Paul Hindemith, aquando da *Peça didáctica de Baden-Baden*, Brecht censurou-o por pensar que «a peça didáctica tem unicamente como fim fazer participar todos os auditores na execução de uma obra e não evocar, antes de tudo, certas impressões, através do conteúdo musical e poético», por reduzir «a função pedagógica da obra» a uma «função de educação musical puramente formal». Ora, é uma coisa completamente diferente que ele pretende atingir. As manifestações musicais e teatrais, assim libertadas «de qualquer servidão» e confiadas «àqueles a que se destinam e os únicos a utilizá-las — os corais operários, as companhias de amadores, os coros e as orquestras, numa palavra todos os que não são, nem compradores, nem comerciantes de arte, mas que simplesmente querem praticar a arte» — poderão constituir «um contrapeso às estruturas colectivas que conduzem, apoiando-se nas suas impulsões mais poderosas e mais elementares, os homens do nosso tempo a se afastarem uns dos outros» [11].

Mais uma vez, Brecht não consegue atingir o fim pretendido. Não consegue mobilizar os meios técnicos consideráveis, como a rádio e outros, sem os quais uma grande participação do público num tal teatro é impossível — lembremos que *O voo dos Lindberghs* é uma Radiolehrstück — como não encontra outros meios, sem ser o teatro, para montar tais espectáculos: a sociedade capitalista vigia mais cuidadosamente as suas escolas do que as suas salas de espectáculos. Apenas *O que diz sim* (*der Jasager*) não foi recusado, porque é possível ver aí um elogio da resignação à maneira cristã.

Uma outra questão se põe, a da relação entre o conteúdo dessas Lehrstücke, a sua forma e a finalidade como educação política que Brecht se propunha. Contentemo-nos em formulá-la assim: serão tais exercícios de treino válidos para todas as situações e para todos os países? Para ser fiel ao seu projecto, Brecht não deveria ter renunciado a uma certa universalidade da obra teatral? Numa palavra, não seria necessário que atacasse não somente a divisão tradicional da sala e do palco, mas também a própria concepção da obra como sistema de sinais? Talvez preocupado em evitar os erros da «agit-prop», não procedeu a uma tal revolução dramatúrgica. As Lehrstücke não são só exercícios para a acção, pois permanecem como peças de conteúdo, com mensagem ideológica, denunciando um certo idealismo materialista.

---

[9] Idem.

[10] Bertolt Brecht, in *Théâtre Complet*, v. VII, l'Arche, Paris, 1959.

[11] Ver «Remarque sur la *Pièce didactique de Baden-Baden*», in *o. c.*

A matéria épica

É tirando a lição dos semifalhanços das tentativas para derribar ou para anular o teatro que Brecht introduz a «forma épica», em obras como *Mãe Coragem* e a *Vida de Galileu*. Não renuncia a nenhuma das ambições que o tinham motivado até aí, continuando a querer aliar o prazer teatral — o prazer que a sala tem quando se vê tratada em cena — a uma vontade de ensinamento. Mas, desta vez, ultrapassa o estádio da «imagem-boomerang», como o da anulação do teatro. Mas não regressa à dramaturgia tradicional: quando se socorre de alguns dos seus elementos é para os transformar radicalmente, para além de qualquer paródia.

A matéria-prima da dramaturgia épica brechtiana não é o indivíduo nem a sociedade considerados como entidades, mas as relações que os homens estabelecem entre si. Por outro lado, mais do que reproduzir as ideias ou os sentimentos dos personagens, Brecht está interessado em mostrar os seus comportamentos, por onde passam os sentimentos, e as opiniões, donde se desprendem as ideias. Como sempre sublinhou: «De uma maneira geral, as opiniões das pessoas interessam-me muito mais do que os seus sentimentos. Na maior parte das vezes, os sentimentos derivam das opiniões e seguem-nas. Só a experiência vivida é às vezes mais primária ainda. Mas sabemos que nem todas as opiniões são fruto da experiência» [12]. A matéria-prima do teatro épico, são, pois, os comportamentos dos indivíduos. Precisemos, os comportamentos sociais e os históricos. «O teatro épico interessa-se antes de tudo pelo comportamento dos homens entre si, quando esse comportamento apresenta um significado histórico-social, por outras palavras, quando tem algo de típico» [13]. Brecht substitui a noção de conflito pela de contradição. Nunca os personagens se encontram na grande cena onde culminam e se resolvem as suas lutas. Nunca se confrontam com a sociedade num corpo a corpo decisivo. Qualquer outro dramaturgo não teria deixado de construir uma peça sobre Galileu à volta da grande cena de Galileu perante o tribunal da Inquisição, ou à volta da sua famosa exclamação: «E, contudo, ela gira!» Ora, Brecht salta por cima desta cena e mostra-nos Galileu saindo desfeito do interrogatório. Faz-nos saber da sua abjuração através dos pregoeiros públicos que a proclamam por Roma inteira. E, quando há encontros entre os personagens principais, são, na maior parte das vezes, falsos encontros: são curtos e não levam à explicação decisiva. Uma das suas primeiras peças, *Na selva das cidades*, é toda organizada assim — sobre a impossibilidade dos dois adversários, Shlink e Garga, se atingirem verdadeiramente, de porem a sua existência em jogo num combate decisivo. O round final não se realiza e Garga não obtém o knock out. No íntimo dos personagens, não há, por assim dizer, nem unidade nem conflito de sentimentos. Na realidade, a personagem brechtiana não é una. É feita de comportamentos contraditórios, de uma sucessão de acções e de palavras que se decifram umas pelas outras. Nunca toma uma forma definitiva. Mais exactamente, não pára de se nos revelar das mais diversas e complexas maneiras que podíamos imaginar, não pára de mudar, diante dos nossos olhos, segundo a situação em que se encontra.

A acção do teatro épico substitui o drama hermético e limitado — que nos remete, simbolicamente, para uma situação mais vasta cuja verdade exprime — por uma narrativa contínua e ilimitada. A cadeia de comportamentos e palavras, na generalidade contraditórios, não comporta conclusão. É raro que uma peça de Brecht termine com a morte do protagonista. Mãe Coragem não morre em cena, prossegue, volta a partir para exercer o comércio assassino e, longe de ter resolvido a contradição entre o que gostaria de ser e o que faz, está mais do que nunca aferrada às suas contradições. A obra não encerra nenhum apaziguamento definitivo, não há restabelecimento de uma ordem antiga, nem o estabelecimento de uma nova ordem, nem «realização em si do racional e do verdadeiro». Quando Brecht adapta o *Coriolano* de Shakespeare não se fica, como Shakespeare, pelo elogio fúnebre de Coriolano, feito por Aufídio que o mandara assassinar. A cena final transporta-nos ao senado, onde os senadores tomam conhecimento da morte de Coriolano. Rejeitada a proposta de luto público, é com «Proponho que o senado se ocupe dos assuntos que há para tratar» e com «o senado passa à ordem do dia» que a peça acaba. A tragédia de Coriolano acabou e a história de Roma continua. Nada ficou decidido uma vez por todas. Apenas se puseram a claro alguns erros trágicos[14] e se dissiparam algumas pseudo-oposições ideológicas — como em *Cabeças redondas e cabeças pontiagudas* em que é restabelecida, uma vez abolida a divisão dos homens em Tchides e Tchuches, a divisão da sociedade em pobres e em ricos, a luta de classes. As contradições fundamentais subsistem. Tornaram-se, simplesmente, mais lisíveis para o espectador.

---

[12] Bertolt Brecht, in *Écrits sur le Théâtre*, obra citada: ver «Entretien avec Bertolt Brecht» (1926).

[13] Idem. Ver «De l'emploi de la musique pour un théâtre épique».

A distância épica

Porque o que importa, mais do que o que Brecht mostra, é a maneira como o mostra. E, aqui, intervém a noção de «Verfremdungseffekt» (efeito de distanciação, de afastamento ou de estranheza). Trata-se, como ele próprio o disse, de «levar o espectador a considerar os acontecimentos com um olho clínico e crítico». Convém, todavia, precisar que Brecht não pretende ter inventado o «efeito V», pretende apenas aplicá-lo de maneira diferente. Os «efeitos V antigos», que longamente enumera — vão desde a representação hierática dos actores orientais ao monólogo interior dos romancistas modernos, passando pelos processos da escrita automática dos surrealistas e pela cabotinagem do grande actor — «excluem da intervenção do espectador uma realidade de que fazem algo de imutável». Os «novos efeitos V» de que se socorre tiram, pelo contrário, «o carácter familiar» aos «acontecimentos susceptíveis de serem modificados pela sociedade». Podem, como processos, ser pouco diferentes dos «antigos» — os actores do Berliner Ensemble utilizam muitos truques e técnicas do teatro oriental — mas a sua função é completamente diferente: permitem «dar aos acontecimentos que os homens enfrentam o carácter de factos insólitos, de factos que necessitam de explicação, que não são simplesmente naturais».

Assim, para Brecht, distanciar não significa afastar de maneira uniforme e imutável o actor da personagem e a sala do palco. Não se trata de exaltar, face à cegueira de uma personagem, a clarividência do actor que mostra essa cegueira, nem de celebrar, perante o universo do palco atolado na falsa consciência que tem, a lucidez e a razão dos espectadores. Brecht não opõe o actor à personagem, nem a sala ao palco. Propõe-lhes é um outro modo de compreensão e, diremos nós, de colaboração. A distanciação, no seu teatro épico, resulta mais da intervenção, a todos níveis da representação teatral, de uma série de desfasamentos e de efeitos de recuo. Ao nível da obra dramática, esses desfasamentos funcionam, por exemplo, entre os gestos e as falas de uma mesma personagem, entre os diferentes momentos da evolução dessa personagem, entre o seu comportamento geral e a situação em que se encontra num dado momento, entre o texto falado e o texto cantado. Ao próprio actor é pedido que acentue tais desfasamentos. Não tem que restituir à personagem uma unidade que esta não tem, que não poderia ter, mas que assinalar-lhe as contradições — contradições entre os seus comportamentos, contradições entre o que diz e o que faz, etc. Tão-pouco tem que procurar a ilusão, que dar a ilusão de uma personagem real e natural. Estamos no teatro e nem os comediantes, nem o público, o devem esquecer. A função do actor não é somente representar a personagem, é também de mediação. Que se mostre a representar. Que não tenha receio de deixar penetrar na sua própria interpretação o juízo que faz da personagem. É que ele também pertence à sala — é uma espécie de delegado da sala no palco. Um espectador em acção — aqui, voltamos a encontrar o Brecht das Lehrstücke.

---

[14] No caso de *Coriolano*, trata-se da convicção de Coriolano de que era indispensável e da crença do povo romano de que o indivíduo Coriolano era indispensável.

A representação teatral

Porque é entre a sala e o palco que se realiza a verdadeira representação do teatro épico. Entre um e outro, já o dissemos, Brecht não estabelece uma distância uniforme e imutável — cegueira de um lado e lucidez do outro, fatalidade no palco e lucidez na sala. Não pára de fazer com que se confrontem e se esclareçam mutuamente. Partindo de uma identificação inicial entre os dois espaços, quase dois mundos, faz com que se diferenciem pouco a pouco: a sala toma lentamente posição face ao palco. Os espectadores de *Mãe Coragem* compreendem, então, que Mãe Coragem não compreende nada — e compreendem, na medida em que, no princípio da representação, estavam do lado de Mãe Coragem, eram a própria Mãe Coragem. Uma espécie de vaivém se estabelece entre o palco e a sala. É uma tomada de consciência progressiva desta através — e por intermédio — daquele, num trabalho comum. E este trabalho não comporta conclusão, nenhuma ordem é restabelecida de uma vez para sempre e nenhuma verdade, válida para todos e em qualquer momento, é dita — tão-pouco na sala, como no palco. A representação, o trabalho comum são função de um terceiro termo: a própria realidade histórica que envolve, por todos os lados, a sala e o palco e que constitui, literalmente, o horizonte do teatro. Não falemos, pois, da verdade simbólica da acção dramática, nem da infalível lucidez do espectador, mas sim de uma dialéctica palco-sala que não se fecha sobre si própria, que revela e, ao mesmo tempo, produz a sua verdade, o mundo real, a sociedade concreta na qual vivem actores e espectadores.

Louis Althusser evoca, a propósito disto, uma «dialéctica de bastidor». No palco está exposta a nossa maneira errada e alienada de viver a história — é que o universo cénico é o lugar dos nossos comportamentos e opiniões ideológicas e não o de uma verdade trágica ou científica. E, na sala, por efeito daquilo a que chamaremos uma representação de identificação distanciada, pode haver, lentamente, uma tomada de consciência progressiva porque, através da imagem deformada que o palco lhe remete a si própria, a sala começa a olhar para si, a interrogar-se e a compreender-se. Na representação do teatro brechtiano, o espectador descobre-se a si mesmo, mais exactamente, descobre a sua própria situação na sociedade real e descobre as tarefas que lhe faltam realizar para poder ser, enfim, ele próprio. A representação teatral épica é, então, segundo a bela definição de Althusser, «a transformação, a produção de uma nova consciência no espectador, inacabada como qualquer consciência, mas movida por esse mesmo não acabamento, essa distância conquistada, essa obra inesgotável da crítica activa; a peça é a produção de um novo espectador, esse actor que começa quando acaba o espectáculo, que só começa para o completar, mas na vida». [15]

Uma descentração

Brecht retoma a ambição pedagógica das Lehrstücke: formar, através do teatro, homens, militantes, aptos a decifrar a sua própria situação histórica e a agir sobre ela para a transformar. Mas substitui uma pedagogia dogmática por uma pedagogia aberta, por uma maiêutica: o que ele pretende não é ensinar comportamentos determinados e regras morais, mas pôr os espectadores em condições de adoptarem comportamentos correctos, que correspondam a situações históricas reais. O seu teatro épico surge assim como um empreendimento de descondicionamento e de destruição das ideologias. Encenando os mitos da vida quotidiana, a nossa maneira de viver o dia a dia da história, a teatralidade dessa vida quotidiana (os nossos gestos e as nossas opiniões...), Brecht oferece-nos o meio de nos distanciarmos em relação a essa vida quotidiana e de nos libertarmos dela. O objecto de um tal teatro são as falsas imagens que o homem faz de si próprio e da sociedade. E, aqui, voltamos a encontrar a *Ópera de pataco* e a imagem-boomerang.

---

[15] Louis Althusser, in *Pour Marx,* François Maspero, Paris, 1965.

O teatro dramático tradicional era cenocrático: no palco, por intermédio de personagens exemplares, dizia à sala a verdade desta. Uma verdade de ordem simbólica que a sala apenas podia aceitar ou recusar. O teatro épico brechtiano é como que descentrado: não é o lugar onde se manifesta uma verdade já feita, propriedade do palco ou da sala, a que um acordo mútuo destes confira um valor geral e definitivo. O «verdadeiro e o racional» já não estão presentes no centro da representação: assomam apenas no horizonte dessa representação, como uma tarefa a cumprir e não como um bem a adquirir. Como bom discípulo de Galileu, Brecht modificou o sistema teatral: este já não gira à volta da verdade como as esferas ptolomaicas à volta da Terra. Tanto no palco como na sala, nada se conclui verdadeiramente, tudo fica por fazer lá fora, no mundo real. Mas o teatro é um dos lugares onde se podem distinguir, por um trabalho de reflexão, em comum e quase a brincar, as condições necessárias para estar à altura de produzir, depois, a verdade de todos nós. O mesmo é dizer que a «revolução brechtiana» não atinge apenas a dramaturgia, mas toda a actividade teatral, a todos os seus níveis. Walter Benjamin bem o compreendeu. Já em 1939, escrevia: «O que está em jogo no teatro épico define-se melhor a partir da noção de palco, do que a partir da noção de drama novo. O teatro épico valoriza uma circunstância até então muito descuidada, a que podemos chamar o atulhamento do fosso da orquestra. O fosso que separa os actores do público, como os mortos dos vivos, fosso cujo silêncio aumenta a nobreza do teatro, cujos acordes intensificam o estonteamento da ópera, esse fosso que, de todos os elementos cénicos é o que ostenta de maneira mais vincada a marca da origem sagrada do teatro, tem a pouco e pouco perdido importância. O palco continua a estar mais elevado, mas já não surge de uma insondável profundidade, tornou-se um pódio. O teatro didáctico e o teatro épico são tentativas de instalação nesse pódio». [16]

Talvez que a grande novidade do teatro de Brecht — o que faz hoje ainda a sua excepcional fecundidade — seja o facto de ter tirado todas as consequências desse «atulhamento do fosso da orquestra». Longe de se contentar em sonhar com uma fusão e uma confusão ideais do palco e da sala — foi tentado a fazê-lo na altura das Lehrstücke e teatros como o Living Theatre persistem nisso ainda hoje — é um sistema novo da obra e da representação teatral que ele elabora a partir daí. E, assim, por um desvio que não convém passar em silêncio, o teatro épico brechtiano inscreve-se na grande dramaturgia do passado, pois diz, também, respeito a toda a Cidade. Mas este teatro da perspectiva histórica não se julga detentor da verdade e renuncia a no-la ensinar: apenas nos prepara para a conquistar e, para além de todas as imagens deformadas que construímos de nós próprios e do mundo, a fundar uma Cidade verdadeira onde imagens e realidade finalmente se confundam.

---

[16] Walter Benjamim, in «Qu'est-ce que le théâtre épique», tradução de Maurice Regnaut, in *Théâtre Populaire*, n.º 26, Setembro de 1957.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA[1]

OBRAS DE BRECHT

EM ALEMÃO

Colecção dos *Versuche*, quinze cadernos e um caderno especial. Os sete primeiros foram publicados antes de 1933, pela Kiepenheuer, de Berlim, e estão esgotados. O oitavo não chegou a ser publicado nessa altura porque as ramas foram fundidas pelos nazis. Os sete últimos só foram editados depois de 1959 pela Surhkamp Verlag, de Francfort, e reeditados pela Aufbau-Verlag, de Berlim, que, entre outros, publicou um caderno especial com *As espingardas de mãe Carrar*. Assinalemos também a reedição da série dos 8 primeiros *Versuche* em dois volumes, pela Suhrkamp Verlag, em 1959, e pela Aufbau-Verlag, em 1963.

A edição de consulta é agora a das *Gesammelte Werke*, em vinte volumes (ou 8 encadernados, em papel bíblia), «Werkausgabe edition suhrkamp», publicada pela Suhrkamp, em 1967.

---

[1] É impossível publicar aqui uma bibliografia completa de Brecht. De facto, a que foi estabelecida por Walter Nubel, e que não vai além de 1956, comportava já cento e quarenta páginas (ver o segundo número de *Sinn und Form*, de 1957, dedicado a Brecht). O leitor terá interesse em consultá-la, do mesmo modo que as bibliografias, evidentemente incompletas, mas bastante ricas, da monografia de Marianne Kesting (*Bertolt Brecht*, Rowohlt Verlag, Hamburgo, 1959), do *The Theatre of Bertolt Brecht, a study of eight aspects*, de John Willett (Methuen, Londres, 2.ª edição, 1960), da «Bertolt Brecht Bibliographie, 1957-1964», estabelecida por Klaus-Dietrich Petersen, in *Bertolt Brecht, Leben und Werk* (Stadtbucherei, Dortmund, 1966) e, sobretudo, da obra de Reinhold Grimm, destinada a facilitar as investigações brechtianas, *Bertolt Brecht*, 3.ª edição, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Estugarda, 1971).

Teatro

Stücke, catorze volumes, Suhrkamp Verlag e Aufbau-Verlag, 1953-1967.

Antigonemodell 1948, *Couragemodell 1949* e *Aufbau einer Rolle: Galilei*, pela Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, de Berlim, que, para além do texto da peça, contém uma análise da encenação e da interpretação, dada como modelo, uma série de fotografias da representação, etc.

Na colecção «Bibliothek Suhrkamp» foi editada a primeira peça de Brecht, ainda estudante de liceu, e as peças em um acto escritas na juventude — *Die Bibel und andere frühe Einakter* — assim como a sua última peça: *Turandot*.

Assinalemos também a série de volumes intitulados *Materialen*, publicados na colecção «edição suhrkamp», que reúnem as notas de Brecht relativas a cada peça e diversos comentários a uma ou várias das suas representações.

Foram publicados os *Materialen zu: Leben des Galilei* (n.° 44), *Mutter Courage und ihre Kinder* (n.° 50), *Antigone* (n.° 134), *Der kaukasische Kreidekreis* (n.° 155), *Der gute Mensch von Sezuan* (n.° 247), *Die Mutter (nach Gorki)* (n.° 305), *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (n.° 427), *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (n.° 460). Na mesma colecção foram publicadas diferentes versões de *Der Jaseger und Der Neinsager* (n.° 171); de *Baal* (*Baal — drei Fassungen*, n.° 170 e *Baal — Der böse Baal der Asoziale*, n.° 248), a primeira versão de *Im Dickicht der Städte* (n.° 246), o texto e as variantes de *Leben Eduards II von England* (n.° 245), bem como de *Die Massnahme* (n.° 415), e outros apontamentos deixados por Brecht, como a versão cénica do Berliner Ensemble para *Der Brotladen* (n.° 339).

Nesta série dos *Materialen* foi igualmente publicada a leitura cénica de Peter Stein para a sua encenação de *Die Mutter*, no Scaubühne am Halleschen de Berlim, em 1970 (n.° 517).

Mencionemos também a publicação pela Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, de Berlim, de outra série de *Materialen zu Stücken Bertolt Brechts*, dirigida por Werner Hecht, do Berliner Ensemble. Cada peça comporta dois volumes — o primeiro com o texto e a versão representada pelo Berliner Ensemble e o segundo com diversas notas de Brecht ou documentação sobre a representação. Apareceram *Die Mutter, Leben des Galilei, Der gute Mensch von Sezuan, Mutter Courage und ihre Kinder, Der kaukasische Kreidekreis* e *die Antigone des Sophokles*.

Por fim, chamemos a atenção para o importante *Theaterarbeit*, VVV Dresdner Verlag, Dresda, 1952, reeditado pela Henschelverlag Kunst und Gesellschaft e pela Suhrkamp, em 1962.

Textos Teóricos

Schriften zum Theater, sete volumes, Suhrkamp Verlag e Auffau-Verlag, 1963-1964. Uma escolha destes «estudos sobre teatro» tinha sido publicada anteriormente por Siegfried Unseld, na Suhrkamp: *Schriften zum Theater — Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, «Bibliothek Suhrkamp» (n.° 41,) 1957.

Schriften zur Literatur und Kunst, Suhrkamp Verlag e Aufbau-Verlag, 1966-1967.

Schriften zur Politik und Gesellchaft, Suhrkamp Verlag e Aufbau-Verlag, 1968.

Alguns dos textos que apareceram em obras anteriores foram incluídos em compilações organizadas à volta de um tema e publicadas na série «edição suhrkamp» — *Über Lyrik* (n.° 70), *Über experimentelles Theater* (n.° 377), *Über den Beruf des Schauspielers* (n.° 384), *Über Politik und Kunst* (n.° 442), *Über Politik auf dem Theater* (n.° 465), *Über Realismus* (n.° 485) — ou na colecção «Bibliothek Suhrkamp»: *Über Klassiker*, selecção de Siegfried Unseld, publicada primeiro na Insel Verlag, depois na «B. S.» n.° 287 e *Politische Schriften*, «B. S.» n.° 242.

Poesia

Gedichte, nove volumes, Suhrkamp e Aufbau, 1960-1969.

Podem-se consultar também as selecções ou antologias seguintes:

Hauspostille (1927), nova edição da Surhkamp Verlag, 1951, reeditada na «Bibliothek Surhkamp», n.° 4.

Songs aus der «Dreigroschenoper» (1929), nova edição publicada pela Weiss, Berlim, 1959.

Hundert Gedichte 1918-1950, Aufbau-Verlag, 1951 e 1954.

Herrnburger Bericht, de Brecht e Dessau, Neues Leben, Berlim, 1951.

Gedichte, selecção de Siegfried Streller, Reclams UB, Leipzig, 1955.

Kriegsfibel, Eulenspiegel Verlag, Berlim, 1955.

Gedichte und Lieder, selecção de Peter Suhrkamp, Suhrkamp Verlag, 1956, reeditada na «Bibliothek Suhrkamp», n.º 33.

Lieder und Gesänge, de Brecht e Dessau, Henschel, Berlim, 1957.

Brecht-Lesebuch, selecção de Walter Victor, Volksverlag, Weimar, 1959.

Ausgewählte Gedichte, «edição suhrkamp» n.º 86, Suhrkamp, 1964.

Gedichte und Lieder aus Stücken, Suhrkamp, 1963. Há uma nova edição na «edição suhrkamp», n.º 9, 1965.

Chinesische Gedichte, seleccionados por Anthony Tatlow, «Bibliothek Suhrkamp», n.º 308.

Romances e Narrativas

Prosa, cinco volumes, Suhrkamp, 1965.

Algumas das obras publicadas nestes cinco volumes encontram-se nas seguintes publicações:

Dreigroschenroman (1934), Aufbau-Verlag, 1950 e 1957, e Rowohlt, Hamburgo, 1958.

Kalendergeschichten, Weiss, de Berlim, 1959, Rowohlt, Hamburgo, 1953, e Aufbau-Verlag, Berlim, 1954 e 1958.

Der verwundete Sokrates, Kinderbuchverlag, Berlim e Dresda, 1949.

Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar, Weiss, de Berlim, 1957.

Geschichten vom Herrn Keuner, Aufbau-Verlag, 1958, e Suhrkamp, 1971 («suhrkamp taschenbücher», n.º 16).

Flüchtlingsgespräche, Suhrkamp 1961 («Bibliothek Suhrkamp», n.º 63).

Geschichten, Suhrkamp, 1962 («Bibliothek Suhrkamp», n.º 81).

Me-ti oder das Buch der Wendungen, Suhrkamp, 1968 («Bibliothek Suhrkamp», n.º 228).

Assinalemos igualmente:

Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, Texte, Materialen, Dokumente, publicados por Siegfried Unseld na Suhrkamp, 1960 (com um disco de Brecht cantando ele próprio duas «canções» da *Ópera de Pataco*).

Filmes

Texte für Filme, dois volumes, Suhrkamp, 1969 (estes dois volumes, publicados no mesmo formato da edição de 1967 dos *Gesammelte Werke* em vinte volumes, completam, de facto, esta última).

Kuhle Wampe, Protokoll der Films und Materialen, «edição suhrkamp», n.º 362, Suhrkamp, 1969.

Assinalemos também a publicação de uma série de textos de Brecht que figuram no Brecht-Archiv, compilados por Herta Ramthun: *Bertolt - Brecht - Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*, Aufbau-Verlag, Berlim e Weimar. Já foram publicados dois volumes, respectivamente, em 1969 e em 1970: dizem respeito às peças *(Stücke)* e aos poemas *(Gedichte)*.

EM FRANCÊS

Teatro

Théâtre complet, doze volumes, l'Arche, Paris, 1955-1970.

Foi editado em separado:

Mère Courage. L'Opéra de quat'sous, La Résistible ascension d'Arturo Ui, La Vie de Galilée, Maître Puntila et son valet

Matti, *Grandeur e décadence de la ville de Mahagonny*, *Turandot*, na «Colection du Théâtre National Populaire».

Mère Courage, tradução de Geneviève Serreau e Benno Besson, espectáculo do Berliner Ensemble, fotografias de Pic, comentário de Roland Barthes, l'Arche, Paris, 1960.

Les Fusils de la mère Carrar, tradução de Maurice Regnaut, l'Arche, Paris, 1960.

Grand'peur et misère du III^e^ Reich, tradução de Maurice Regnaut e André Steiger, l'Arche, Paris, 1971.

Les Sept Péchés capitaux des petits bourgeois, versão francesa de Édouard Pfrimmer, l'Arche, 1961.

Tambours et trompettes, adaptado de Farquhar, tradução de Geneviève Serreau, desenhos de Christine Laurent, publicação do Théâtre de la Ville, temporada 1969-1970, Paris.

E o texto da adaptação cénica de *Dialogues d'exilés*, tradução de Gilbert Badia e Jean Baudrillard, com *Exercices pour comédiens*, *L'Avant-Scène-Théâtre*, n.° 432.

Textos Teóricos

Uma importante selecção apareceu com o título *Écrits sur le théâtre*, versão francesa de Jean Tailleur, Gérald Eudeline e Serge Lamare, l'Arche, Paris, 1964.

A tradução integral dos textos que figuram na «werkausgabe edition Suhrkamp» de 1967, *Gesammelte Werke* (v. 15-17), deve ser publicada em 1972, com o título *Écrits sur le théâtre, nouvelle édition complétée*, traduzida por Jean Tailleur, Guy Delfel e outros, na editora l'Arche, Paris.

L'Achat du cuivre (1937-1951), *Entretiens à quatre sur une nouvelle manière de faire du théâtre*, versão francesa de Jean Jourdheuil, Béatrice Perregaux e Jean Tailleur, l'Arche, Paris, 1970.

Petit Organon pour le théâtre (1948) e *Additifs ao Petit Organon* (1954), versão francesa de Jean Tailleur, l'Arche, Paris, 1970.

«Description sommaire d'une nouvelle technique d'interprétation qui produit un effet d'éloignement», in *Théâtre dans le monde*, volume IV, I, Elsevier, Bruxelas.

«Remarques sur *la Vie de Galilée*», tradução de Maurice Regnaut, in *Théâtre populaire*, n.° 24, Maio de 1957.

«Du théâthe experimental», versão francesa de Jean Tailleur e Bernard Sobel, in *Théâtre populaire*, n.° 50, 2.° trimestre de 1963.

Poesia

Poèmes, nove volumes, diversos tradutores, l'Arche, Paris, 1965-1969.

Poder-se-ão encontrar outras traduções de poemas de Brecht nas obras e publicações seguintes:

L'Amateur de poèmes, de Jean Prévost, edições Gallimard, col. «Métamorphoses», Paris, 1940.

Chansons et poèmes de Bertolt Brecht, versão francesa de Alain Bosquet, Pierre Seghers, Paris, 1952.

Bertolt Brecht, de René Wintzen, Seghers, col. «Poètes d'aujourd'hui», n.° 43, Paris, 1954 e 1957.

Número especial da revista *Europe*, n.^os^ 133-134, de Janeiro-Fevereiro de 1957, traduções de Pierre Abraham, Joël Lefebre, Michel Habart e Guillevic.

Les Lettres nouvelles, série semanal n.° 36, de 30 de Dezembro de 1959 — *Poèmes d'exil*, traduzidos por Jean-Claude Hémery.

Romances e Narrativas

Le Roman de quat'sous, versão francesa de Claude Vernier, com a colaboração de Paul Richez e prefácio de Geneviève Serreau, Corréa, Paris, 1952, reeditado pela l'Arche.

Les Affaires de Monsieur Jules César, versão francesa de Gilbert Badia, l'Arche, Paris, 1959.

Histoires inédites (1913-1948), versão francesa de Bernard Lortholary, l'Arche, Paris, 1967.

Histoires d'almanach, versão francesa de Ruth Ballangé e Maurice Regnaut, l'Arche, Paris, 1961.

Dialogues d'exilés, versão francesa de Gilbert Badia e Jean Baudrillard, l'Arche, Paris, 1961.

Me-ti. Livre des retournements, fragment, versão francesa de Bernard Lortholary, l'Arche, Paris, 1968.

OBRAS E ESTUDOS SOBRE BRECHT, EM FRANCÊS

BENJAMIN, Walter. *Essais sur Bertolt Brecht*, versão francesa de Paul Laveau, Maspero, Paris, 1969.
DEMANGE, Camille. *Bertolt Brecht*, Seghers, Paris, 1967.
DESUCHÉ, Jacques. *Bertolt Brecht*, P. U. F., Paris, 1963.
ESSLIN, Martin. *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, versão francesa de Renée Villoteau, Julliard, Paris, 1961.
SERREAU, Geneviève. *Brecht*, l'Arche, Paris, 1955.
WEIDELI, Walter. *Bertolt Brecht*, Editions Universitaires, Paris, 1961.
WINTZEN, René. *Bertolt Brecht*, Seghers, Paris, 1954 e 1957.

Assinalemos, igualmente, uma brochura, editada pela l'Arche, Paris, 1956, aquando do espectáculo «Hommage à Bertolt Brecht»: *Visages de Brecht*, de Geneviève Serreau e Antoine Vitez.

O leitor terá também interesse em consultar os números especiais dedicados a Brecht por:

Théâtre populaire, n.º 11, Janeiro-Fevereiro de 1955 (estudos críticos de Michel Habart, Bernard Dort, Walter Weideli e René Leibowits e, ainda, o artigo «Propos sur Brecht», de Henri Lefebvre, Roger Planchon e Claude Roy).

Europe, n.^{os} 133-134, Janeiro-Fevereiro de 1957, com depoimentos sobre Brecht de Johannes R. Becher, Arnold Zweig, Lion Feuchtwanger, Constantin Fédine, Jorge Amado, Georg Lukacs, Vladimir Pozner, Hans Winge, estudos críticos de Paul Rilla, Gilbert Badia, André Gisselbrecht, Lotte H. Eisner, Arturo Lazzari, Ernst Bloch, Jean Dasté, Michel Zéraffa e Walter Benjamin, assim como uma bibliografia sumária e notas bibliográficas.

Cahiers du cinéma, n.º 114, Dezembro de 1960 (textos de Brecht — «La Bosse», guião, e «Sur le système cinématographique» — e estudos de Joseph Losey, Bernard Dort e Louis Marcorelles).

Théâtre dans le monde, vol. XV (1966), n.^{os} 3-4. A primeira parte inclui: «Contribution du Berliner Ensemble» e textos de Brecht, Werner Hecht, Joachim Tenschert e Manfred Wekwerth. A segunda parte insere «Brecht dans le monde», «Comment monter les oeuvres de Brecht en 1966» e «Enquête auprès de metteurs en scène».

Bertolt Brecht, estudos de Ernst Wendt, Erwin Leiser, Klaus Völker e Martin Walser, Internationes, Bad Godesberg, 1966.

Les Lettres nouvelles, Março-Abril de 1970, com textos de Hans Bunge, versão francesa de Jacques Moscovici.

Le Monde, de 9 de Outubro de 1970, página dupla dedicada aos escritos teóricos de Brecht, com artigos de Bernard Dort, Philippe Ivernel e John Willett.

Travail théâtral, n.º 4, verão de 1971, Paris-Lausanne, com um inquérito aos principais encenadores sobre os espectáculos do Berliner Ensemble dados nos arredores de Paris.

Cahiers Théâtre Louvain, n.^{os} 12-13, 1971, La Renaissance du livre, Bruxelas — «Giorgio Strehler, Brecht e o Piccolo Teatro», a propósito da encenação de *Santa Joana dos Matadouros*.

Assinalemos igualmente «Propos sur *Mutter Courage*», in *Théâtre populaire*, n.º 8, Julho-Agosto de 1954, depoimentos de Bernard Dort, Jean Paris, Guy Dumur, Clara Malraux, Robert Voisin e Roland Barthes.

No livro de ROGER VAILLAND, *Expérience du drame*, Corrêa, Paris, encontram-se algumas opiniões sobre Brecht, opiniões essas retomadas por Vailland em «Roger Vailland nous parle de théâtre», *Théâtre populaire*, n.º 24, Maio de 1957.

O livro de RENÉ LAURET, *Le Théâtre allemand aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1934, fornece informações sobre o teatro alemão do tempo do jovem Brecht e o livro de ILSE e PIERRE GARNIER, *L'Expressionnisme allemand*, André Silvaire, Paris, 1962, contém elementos informativos sobre todo o movimento e período expressionistas na Alemanha.

Poder-se-á consultar, também, *l'Expressionnisme dans le théâtre européen*, comunicações apresentadas no Colóquio de Estrasburgo (Novembro de 1968) e compiladas por Denis Bablet e Jean Jacquot, nas edições do C. N. R. S., Paris, 1971 (inclui «Expressionnisme et politique — le cas Brecht», de John Willet).

Mencionemos ainda o programa editado em Abril de 1957 pelo Teatro das Nações, numa «Hommage international à Brecht» onde figura, designadamente, um texto de Jean-Paul Sartre, intitulado «Brecht et les classiques».

Entre os principais estudos dedicados especialmente a Brecht, para além dos atrás apontados, assinalemos:

ABRAHAM, Pierre. «L'Art de travailler», in *les Lettres françaises* de 23 de Agosto de 1956; «Brecht avant la gloire», in *les Lettres françaises* de 20 de Agosto de 1959; resposta de Robert Voisin, in *les Lettres françaises* de 17 de Setembro de 1959.

ADAMOV, Arthur; ALLIO, René e PLANCHON, Roger. «Où en sommes nous avec Brecht?», conversa realizada em Abril de 1960, in *Ici et Maintenant*, de Artur Adamov, Gallimard, Paris, 1964.

ALTHUSSER, Louis. «Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht — Notes sur un théâtre matérialiste», in *Pour Marx*, Maspero, Paris, 1965.

ANTONETTI, Charles. «A propos de Bertolt Brecht», *Éducation et Théâtre*, n.ºs 38-39, Fevereiro de 1957.

BADIA, Gilbert. «Brèves remarques sur Bertolt Brecht et son théâtre», *la Pensée*, n.º 63, Setembro-Outubro de 1955.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*, «Tel Quel», Seuil, 1964; «Théâtre capital», *France-Observateur*, suplemento literário, de 8 de Julho de 1954; «Pourquoi Brecht?», *Tribune étudiante*, Abril de 1955; «Brecht, Marx et l'Histoire», *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault*, n.º 21, Dezembro de 1957; «Brecht et notre temps», *Action laique*, Março de 1958; «Sept photos-modèles de Mère Courage», *Théâtre populaire*, n.º 35, 3.º trimestre de 1959.

BARTHES, Roland e DORT, Bernard. «Brecht traduit», *Théâtre populaire*, n.º 23, Março de 1957.

BLANCHOT, Maurice. «Brecht et le dégoût du théâtre», *N. N. R. F.*, n.º 50, Fevereiro de 1957; «L'effet d'étrangeté», in *l'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

BOSC, Robert. «Le théâtre de Bertolt Brecht», *Études*, Janeiro de 1956.

COPFERMANN, Émille. *Le Théâtre populaire, Pourquoi?*, Maspero, Paris, 1965; «Brecht chez les réducteurs de tête», *les Lettres françaises*, n.º 1145, de 25 de Agosto de 1966.

CORVIN, Michel. *Le Théâtre Nouveau à l'étranger*, «Que sais-je?», n.º 1136, P. U. F., Paris, 1964.

DASTÉ, Jean. «De Copeau au *Cercle de craie*», *Théâtre populaire*, n.º 29, Março de 1958.

DORT, Bernard. *Théâtre public — Essais de critique 1953-1966*, Seuil, Paris, 1967 (uma parte do livro, ps. 145-239, é dedicada a «Brecht sur la scène»); *Théâtre réel — Essais de critique (1967-1970)*, Seuil, Paris, 1971 (a terceira parte intitula-se «Certitudes et incertitudes brechtiennes», ps. 115-169; «Lecture de *Galilée* — Étude comparée de trois états d'un texte dramatique de Brecht», in *les Voies de la création théâtrale III*, edições do C. N. R. S., Paris, 1972; «Um homme de la réalité: Bertolt Brecht», *France-Observateur* de 23 de Agosto de 1956; «L'exemple du Berliner Ensemble», *l'Avant-Scène*, n.º 224, de 15 de Julho de 1960; «Pour une critique brechtienne du cinéma», *Cahiers du cinéma*, n.º 114, Dezembro de 1960; «Bertolt Brecht écrivain politique», *Cahiers de la République*, n.º 33, Junho de 1961.

ERVAL, François. «Bert Brecht et sa théorie du théâtre épique», *les Temps modernes*, n.º 77, Março de 1952; «Brecht e le pari de Galilée», *l'Express*, 12 de Abril de 1957.

ESSLIN, Martin. *Au-delá de l'absurde*, versão francesa de Françoise Vernan, Buchet-Chastel, Paris, 1970 (inclui dois estudos sobre Brecht — «Brecht en 1969» e «Brecht et le théâtre anglais»).

FISCHBACH, Fred. «Bertolt Brecht à la découverte de Lénine», *la Pensée*, n.º 150, Abril de 1970.

FRANÇOIS, Jean-Claude. «*Mère Courage*», in *les Voies de la création tréâtrale II*, edições do C. N. R. S., Paris, 1970.

GANSEL, Mireille. «Le *Baal* de Brecht», *Allemagne d'aujourd'hui*, nova série, n.º 16, Janeiro-Fevereiro de 1969.

GERMAY, Robert. «Brecht dépassé..., réflexions sur un thème connu», *Marche romane*, Cahiers de l'A. R. U. Lg., v. XX-3, Liège, 1970.

GISSELBRECHT, André. «Brecht et la bonté», *la Nouvelle Critique*, n.ºs 87-88, Julho-Agosto de 1957; «Une ruse géniale: l'Effet V», *Cité Panorama*, n.º 1, editado por Théâtre de la Cité, Villeurbanne; «La vie du Berliner Ensemble», conversa com Elisabeth Hauptmann, Manfred Wekwerth e Helmut Baierl, *la Nouvelle Critique*, n.ºs 7 e 8, 1960; «Brecht en France», *la Nouvelle Critique*, n.ºs 173-174, Março de 1966.

HABART, Michel. «Brecht et le théâtre épique», *Critique*, n.º 79, Dezembro de 1953.

IVERNEL, Philippe. «Pédagogie et politique chez Bertolt Brecht», *le Théâtre moderne — Hommes et Tendances*, ed. do C. N. R. S., Paris, 1958; «L'aliénation dans l'œuvre de Bertolt Brecht. Duplicité ou dédoublement du personage», *Bref*, Janeiro, Fevereiro, Março, Maio e Outubro de 1961; «Sur *Arturo Ui*», *Bref*, n.º 123, Abril de 1969; «*La Résistible Ascension d'Arturo Ui*», in *les Voies de la création théâtrale II*, ed. do C. N. R. S., Paris, 1970; «Bertolt Brecht ou la liquidation d'un monde» (a propósito da *Ópera de Pataco*), *Tep actualités*, n.° 59, de Novembro de 1959.

JACQUOT, Jean. «Le Living Theatre. Julian Beck et Judith Malina. *The Brig. Frankenstein. Antigone. Paradise Now*», in *les Voies de la création théâtrale I*, ed. do C. N. R. S., Paris, 1970.

LEFEBVRE, Jean-Pierre. «Brecht et le cinéma», *la Nouvelle Critique*, nova série, n.° 46, Setembro de 1971.

LEMARCHAND, Jacques. «L'Écolier limousin et le Petit Organon, *N. N. R. F.*, n.° 29, Maio de 1955.

MINDER, Robert. «La grand-mère retrouvée ou les origines souabes de Bert Brecht», *Études germaniques*, n.° 2, Abril-Junho de 1965.

PFRIMMER, Édouard. «Brecht et l'anti-tragique», in *le Théâtre tragique*, ed. do C. N. R. S., Paris, 1962; «Sur Bertolt Brecht: de quelques malentendus...», *Mercure de France*, n.° 1219, Maio de 1965.

PLANCHON, Roger. «Hanns Eisler à Lyon», *Théâtre populaire*, n.° 43, 3.° trimestre de 1961.

REGNAUT, Maurice e DORT, Bernard. «Sur *la Vie de Galilée*», *Théâtre populaire*, n.° 24. Maio de 1957.

ROBERT, Marthe. «Brecht entre l'ancien et le nouveau», in *Sur le papier*, Bernard Grasset, Paris, 1967.

ROY, Claude. «Sur Brecht», in *Descriptions critiques, VI — L'Amour du théâtre*, Gallimard, Paris, 1965.

SCARPETTA, Guy. «Brecht et Artaud», *la Nouvelle Critique*, nova série, n.° 25, Junho de 1969; «La Scène rouge», *Promesse*, n.° 28, Outono de 1970, Tours; «Brecht et la Chine», número especial de *la Nouvelle Critique* dedicada ao segundo colóquio de Cluny, n.° 39 bis.

SERREAU, Jean-Marie. «Introduction à Bertolt Brecht», *Éléments*, Janeiro de 1951.

STREHLER, Giorgio. «Notre travail sur l'Opéra de quat'sous», *Théâtre populaire*, n.° 33, 1.° trimestre de 1959.

VINAVER, Michel. «La fin et les moyens de l'acteur: Stanislavski et Brecht», *Théâtre populaire*, n.° 32, 4.° trimestre de 1958.

VÖLKER, Klaus. «Brecht et Lukacs: analyse d'une divergence d'opinions», *Travail théâtral*, n.° 3, Abril-Junho de 1971, Paris-Lausanne.

WERKWERTH, Manfred. «Découverte d'une catégorie esthétique», *F. N. T. U. Information*, Bulletin de la Fédération nationale du théâtre universitaire, n.° 4 e reeditado in *Partisans*, n.° 36, Fevereiro-Março de 1967; «Brecht aujourd'hui», *Théâtre et Université*, n.° 8, Outubro-Dezembro de 1966; *La Mise en scène dans le théâtre d'amateurs*, versão francesa de Béatrice Perregaux, l'Arche, Paris, 1971.

WINTZEN, René. «Presence de Bertolt Brecht», *Éducation et Vie rurale*, 1954.

Poder-se-ão, igualmente, consultar diversas entrevistas, especialmente as seguintes:

«Déclarations de M. Bertolt Brecht», a HENRI MAGNAN, *le Monde*, de 25 de Junho de 1955.

«Une heure avec Beltolt Brecht», a CLAUDE BOURDET e ERNST SELLO, *France-Observateur*, de 30 de Junho de 1955.

«Bertolt Brecht à la mode», entrevista com HELENE WEIGEL e ELISABETH HAUPTMANN, feita por ÉMILE COPFERMANN, *France-Observateur*, 11 de Abril de 1957.

Assinalemos, por fim, sobre Brecht em França, o trabalho exaustivo (em alemão) de AGNÈS HÜFNER, *Brecht in Frankreich 1930-1963. Verbreitung, Aufnahme, Wirkung*, J. B. Metzlerche Verlagbuchhandlung, Estugarda, 1968.

Estas indicações bibliográficas referem-se a Novembro de 1971.

NOTA DO TRADUTOR

Obras de Brecht, publicadas em Portugal:

Estudos sobre Teatro, segundo a selecção de Siegfried Unseld, tradução de Fiama Hasse Pais Brandão e colaboração de Lieselotte Rodrigues, Portugália Editora, Lisboa.

Teatro I: Ti Coragem e os seus filhos e *A boa alma de Séchuão*, tradução de Ilse Losa, sendo os poemas da primeira traduzidos por Jorge de Sena e os da segunda por Alexandre O'Neill, Portugália Editora, Lisboa, 1961.

Teatro II: O círculo de giz caucasiano, tradução de Ilse Losa, sendo o arranjo dos poemas de Alexandre O'Neill, e *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, tradução de Jorge de Sena, Portugália Editora, Lisboa, 1963.

Teatro III: O julgamento de Lúculo, A excepção e a regra e *Baal*, tradução de Yvette Centeno, Portugália Editora, Lisboa, 1965.

Teatro IV: Tambores na noite, Homem morto, homem posto e *O senhor proprietário e o seu criado*, tradução de Fiama Hasse Pais Brandão, Portugália Editora, Lisboa, 1966.

Teatro V: Vida de Galileu, tradução de Yvette Centeno, Portugália Editora, Lisboa, 1970.

Teatro VI: O terror e a miséria no Terceiro Reich, tradução de Fiama Hasse Pais Brandão, Portugália Editora, Lisboa.

O espião, cena décima de *O terror e a miséria no Terceiro Reich*, in *Teatro Contemporâneo I*, antologia de peças em um acto, selecção de Jacinto Ramos e tradução de Virgínia Mendes, Editorial Presença, Lisboa, 1965.

A Excepção e a Regra, in *Teatro Moderno*, de Luiz Francisco Rebelo, tradução do autor, com a colaboração de Fernando de Abranches-Ferrão, Prelo, Lisboa, 1957 e 1964.

A Mãe, tradução de Yvette Centeno e Teresa Balté, Ática, Lisboa, 1978.

Bertolt Brecht — Poemas. São 46 poemas traduzidos por Arnaldo Saraiva com a colaboração de Sylvie Deswarte (a obra insere também um estudo e notas de Arnaldo Saraiva), Editorial Presença, Lisboa.

Bertolt Brecht — Poemas e canções, selecção e versão portuguesa de Paulo Quintela, Livraria Almedina, Coimbra, 1975.

Os negócios do senhor Júlio César, tradução do francês de António Ramos Rosa, Publicações Europa-América, Lisboa, 1962.

ÍNDICE

Escrever sobre Brecht 5

Imagens 11
  Do pobre B. B. 13
  Elementos para uma cronologia 15
  Aos que virão a nascer 31

Leitura 35
  O tempo da destruição 37
  Imagens de um combate 51
  A comédia burguesa 65
  Exercícios didácticos 81
  O vermelho e o negro 101
  O exílio e a distância 115
  História e utopia 163

Pedagogia e forma épica 197

Bibliografia sumária 217